

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES REPRÉSENTATIONS DES VIOLENCES SEXUELLES CONTRE LES
FEMMES DANS LES TÉLÉSÉRIES À GRAND PUBLIC AU QUÉBEC

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR

AMÉLIE COUSINEAU

JUILLET 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier les personnes qui m'ont enseigné et qui ont partagé mes cours, pour leur contribution à ma réflexion sur le sujet de ce mémoire, tout au long de mon parcours académique à la maîtrise dans la concentration en études féministes. Les échanges que j'ai eus au cours de cette année de scolarité ont grandement enrichi mon analyse, en confrontant mon point de vue de chercheuse à d'autres perspectives sur ma question de recherche. Je voudrais également souligner l'aide précieuse de ma directrice de recherche, Chiara Piazzesi, qui m'a guidée tout au long de mon processus de recherche par ses conseils éclairés. En outre, je dédis un merci tout spécial à ma mère pour son immense patience lors des relectures de mon mémoire, ainsi que pour ses encouragements bienveillants.

Finalement, j'aimerais remercier toutes les personnes qui ont travaillé sur les séries analysées dans cette recherche, bien qu'elles ne sachent pas que ce projet existe. Au cours des deux dernières années, j'ai été complètement fascinée par ces créations télévisuelles et elles m'ont permis d'amorcer une réflexion plus large sur la société, qui me suivra certainement tout au long de mon cheminement professionnel.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES.....	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I Contexte et problématique de recherche.....	5
1.1 Problématiser les images graphiques de violence sexuelle contre les femmes dans un contexte post #MoiAussi	5
1.2 Questions de recherche, posture théorique et objectifs.....	16
1.3 Recension des écrits.....	17
1.4 Définition circonscrite du sujet de recherche	32
CHAPITRE II Cadre théorique.....	36
2.1 Le genre	36
2.2 Les violences genrées	40
2.3 La théorie des scripts sexuels.....	46
CHAPITRE III Méthodologie	51
3.1 Matériau de recherche.....	51
3.2 Description des téléseries analysées	54
3.3 Stratégie de codification	63
3.4 Stratégie d'analyse.....	69
3.5 Positionnement de la chercheuse	72

CHAPITRE IV Présentation et analyse des résultats	74
4.1 Les scripts traditionnels sur les agressions sexuelles contre les femmes dans <i>Fugueuse, Les Simone et Le monstre</i>	74
4.2. Les scripts s'éloignant des représentations traditionnelles sur les agressions sexuelles contre les femmes dans <i>Fugueuse, Les Simone et Le monstre</i>	95
CHAPITRE V Discussion	108
CONCLUSION.....	125
ANNEXE A Grille d'analyse : Scripts traditionnels sur les agressions sexuelles contre les femmes	132
ANNEXE B Grilles d'analyse : Scripts s'éloignant des représentations traditionnelles sur les agressions sexuelles.....	138
ANNEXE C Grille d'analyse : Représentations post-féministes des violences sexuelles contre les femmes.....	142
ANNEXE D Extraits analysés	144
BIBLIOGRAPHIE.....	147

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

APA	American Psychological Association
CBC	Canadian Broadcasting Corporation
ESSIMU	Enquête Sexualité, Sécurité et Interactions en Milieu Universitaire
FFQ	Fédération des femmes du Québec
GHB	Gamma-hydroxybutyrate (aussi appelé la « drogue du viol »)
HBO	Home Box Office
LGBTQ+	Personnes lesbiennes, gaies, bisexuelles, transgenres/transsexuelles/trans et <i>queers</i> . Le signe « + » renvoie à la version longue de l'acronyme (LGBTQQIP2SAA), qui inclut les personnes en questionnement, intersexes, pansexuelles, bispirituelles, asexuelles et alliées. La définition de cet acronyme ne fait pas consensus au sein des personnes appartenant à cette communauté.
NBC	National Broadcasting Company
OMS	Organisation mondiale de la Santé
ONU	Organisation des Nations unies
RQCALACS	Regroupement québécois des centres d'aide et de lutte contre les agressions à caractère sexuel
TSPT	Trouble de stress post-traumatique
UPN	United Paramount Network

RÉSUMÉ

Dans le but de documenter la transformation des normes sexuelles et de genre, dans un contexte d'émergence de mouvements féministes dénonçant les violences genrées, ce mémoire explore l'imaginaire téléseriel québécois. La présente recherche s'intéresse spécifiquement aux représentations contemporaines des violences sexuelles contre les femmes dans les téléseries québécoises à grand public au Québec, en analysant trois créations télésérielles : *Fugueuse*, *Les Simone* et *Le monstre*. En mobilisant la théorie des scripts sexuels de William Simon et John H. Gagnon, cette étude de cas se demande si on peut observer des transformations dans les représentations télévisuelles des violences à caractère sexuel contre les femmes, en concomitance avec les mouvements et actions politiques de dénonciation et, le cas échéant, quelles sont ces transformations. Il s'agit d'abord de questionner les représentations actuelles des violences sexuelles contre les femmes dans les téléseries à grand public au Québec, à l'aune des scripts sexuels traditionnels. Cela afin d'observer si ces images témoignent d'une recomposition des scripts sexuels. Plus précisément, cette recherche s'interroge sur les éléments des scripts traditionnels qui se retrouvent dans ces images et se demande quels sont ceux qui attestent d'une redéfinition des récits télévisuels. En suivant une démarche qualitative déductive et inductive, une analyse thématique de données télévisuelles a été effectuée pour répondre aux questions de recherche. Cette analyse a permis d'établir que les scripts traditionnels sur les agressions sexuelles dans les représentations télésérielles au Québec sont en cours de recomposition. On constate que certains scripts traditionnels ne sont plus présents, alors que d'autres se prolongent et coexistent avec des scripts inédits au sein d'un même récit. L'analyse a ainsi mis en lumière une diversification des scénarios sur les agressions sexuelles, en exposant la présence de récits alternatifs s'éloignant des histoires archétypales sur le viol, bien que cela n'implique pas nécessairement un changement de paradigme dans la compréhension populaire du phénomène des violences genrées.

Mots clés : Violences sexuelles contre les femmes, scripts sexuels, post-féminisme, téléseries à grand public, culture populaire, culture du viol.

INTRODUCTION

Depuis une dizaine d'années, certains des plus importants réseaux de diffusion aux États-Unis, comme *Netflix* et *Home Box Office* (HBO), distribuent des séries au succès probant, dans lesquelles les violences contre les femmes occupent une place centrale au sein du récit narratif. Nommons à titre d'exemple les séries *Le trône de fer* (*Game of Thrones*, 2011-2019), *The Fall* (2013-2015), *Petits secrets, grands mensonges* (*Big Little Lies*, 2017-2019), *Treize Raisons* (*13 Reasons Why*, 2017-2020), *La Servante écarlate* (*The Handmaid's Tale*, depuis 2017), *Parfaite* (*You*, depuis 2018), *Incroyable* (*Unbelievable*, 2019). Au Québec, on constate qu'un grand nombre de séries utilisent également les violences contre les femmes comme un moteur scénaristique, que ce soit au cours de quelques épisodes ou tout au long de l'histoire de la série. C'est notamment le cas de *19-2* (2011-2015), *Unité 9* (2013-2019), *Rupture* (2016-2019), *District 31* (depuis 2016), *Les Simone* (saison 2, 2017), *Fugueuse* (2018-2020), *Le monstre* (2019) et *Moi, j'habite nulle part* (2019).

Si des séries comme *Le trône de fer* sont critiquées pour diffuser abondamment des scènes de violence, de nudité et de sexualité qui mettent de l'avant des femmes sans que cela serve l'intrigue (Needham, 2007; Ferreday, 2015), d'autres sont applaudies pour le message social porté par ces images de violence genrées. C'est le cas de la série *La Servante écarlate*, basée sur le roman du même titre écrit par Margaret Atwood, qui a atteint une certaine notoriété pour son discours féministe, tant dans la culture populaire que dans les milieux de revendications socio-politiques. De fait, cette fiction dystopique a entre autres été reprise comme outil politique stratégique lorsqu'il est question de lutte pour les droits des femmes, notamment par Hillary Clinton dans une

de ses allocutions (Martin, 2017) et par des groupes féministes militant pour le droit à l'avortement (Richard, 2018).

Mes premières interrogations sur le sujet de ce mémoire ont émergé lors de l'écoute de l'émission de radio *Plus on est de fous, plus on lit!*, animée par Marie-Louise Arsenault et produite par Radio-Canada en 2018. Au cours de l'émission, intitulée « Le viol comme stratégie narrative », il était avancé que le nombre de scènes de violence graphique contre les femmes avait augmenté dans les téléséries occidentales au cours des dernières années. Je me suis alors demandé comment interpréter le fait que les scènes d'agressions sexuelles soient de plus en plus explicites dans le contexte socio-politique actuel, où des mouvements de dénonciation des violences à caractère sexuel – tels que #AgressionNonDénoncée (#BeenRapeNeverReported) et #MoiAussi (#MeToo) – occupent une place croissante dans l'espace public. Plus précisément, je me suis interrogée sur cette possible transformation des représentations des violences sexuelles dans l'imaginaire québécois. C'est à partir de ces questionnements que je me suis intéressée, comme sujet de mémoire, aux représentations contemporaines des violences sexuelles contre les femmes, dans les téléséries à grand public au Québec.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, il est d'abord exposé le contexte dans lequel s'insère la problématique de recherche, soit le contexte québécois d'ébullition sociale concernant les dénonciations des violences à caractère sexuel, ainsi que les différents enjeux théoriques et militants qui ont marqué cette période. La problématique de cette recherche propose de s'intéresser aux transformations dans les représentations des violences sexuelles contre les femmes qui ont pu émerger de cette conjoncture socio-politique. De ce fait, l'objectif principal de ce mémoire est d'explorer l'imaginaire télévisuel québécois pour documenter un phénomène plus large, soit les changements de normes sexuelles et de genre, en contexte d'émergence de mouvements féministes dénonçant les violences genrées. Toutefois, cette recherche se limitera à l'étude des

représentations sociales – leur contexte de production, leur message, leur forme, etc. – et ne se penchera pas sur le phénomène de la réception culturelle.

Pour ce faire, cette recherche mobilise la théorie des scripts sexuels de William Simon et John H. Gagnon, qui suggère d’interpréter les scénarios culturels comme des guides indiquant aux individus ce qui est socialement attendu de faire et de penser dans des interactions sexuelles (1973), ainsi que la conception théorique du genre de Teresa de Lauretis (et celle de technologie du genre qui en découle) (1987). La présente recherche prend également racine dans les différentes théories sur les violences contre les femmes. En faisant un survol des multiples façons d’appréhender ce phénomène social, la conception des violences genrées comme étant issues d’un système de domination des femmes par les hommes a été retenue, afin de visibiliser le rôle de la force et de la menace dans le contrôle social des femmes (Hanmer, 1977). Cette perspective féministe provenant des mouvements sociaux de la deuxième moitié du 20^e siècle considère également que la violence contre les femmes s’inscrit dans un large spectre d’actes de domination, qui s’incarnent sous de multiples formes et dont les causes sont structurelles. Ces trois ancrages théoriques sont déclinés dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

Le troisième chapitre décrit et justifie la démarche méthodologique retenue pour étudier l’état actuel des représentations des violences sexuelles contre les femmes. À cet effet, il est explicité dans cette section l’analyse de cas effectuée à partir de trois téléséries québécoises, portant un message de sensibilisation vis-à-vis de la condition des femmes. Les séries *Fugueuse* (saison 1, 2018), *Les Simones* (saison 2, 2017) et *Le monstre* ont ainsi fait l’objet d’une analyse thématique, afin d’observer si les scènes qui traitent explicitement d’agression sexuelle dans ces scénarios culturels récemment produits au Québec se distancient de la façon traditionnelle de représenter le viol. En se fondant sur la théorie des scripts sexuels, cette recherche présente un outil analytique

original, soit des grilles thématiques regroupant les scripts traditionnels sur les agressions sexuelles et les scripts qui s'en distancient. Ces derniers scripts ont été identifiés selon une démarche heuristique, suite à l'analyse des trois téléseries étudiées. Par la création de ce nouvel outil d'analyse qui rassemble et synthétise les connaissances à propos des scripts sur les agressions sexuelles, cette recherche contribue à faire un état de l'art dans le domaine d'étude des représentations sociales.

Finalement, le chapitre 4 expose les résultats de l'analyse thématique de données qualitatives, en indiquant quelles représentations prolongent les scripts traditionnels sur les agressions sexuelles et lesquelles sont relativement novatrices dans *Fugueuse*, *Les Simone* et *Le monstre*. Cette partie de l'analyse est subdivisée en trois grands ensembles thématiques qui renvoient au contexte d'une agression sexuelle, au profil de victime/survivante et de son agresseur. Il s'en suit au chapitre 5 la discussion des résultats, qui fournit une interprétation de la recomposition des représentations sur les violences sexuelles contre les femmes dans les trois séries analysées, à l'aune du contexte québécois des revendications féministes. Cette section finale du mémoire tente d'expliquer la coexistence de représentations à la fois traditionnelles et inédites au sein d'un même scénario culturel, en proposant des réflexions sur les récentes transformations des normes sexuelles et de genre, la diversification des scénarios sur le viol (et la définition du genre proposée par ces scénarios), la façon de représenter les violences genrées (qui oscille entre les dimensions systémiques et individuelles), ainsi que l'incidence du point de vue adopté (soit celui du « *male gaze* » versus du « *female gaze* ») pour mettre en scène ces représentations sur la conception des violences contre les femmes qui y est véhiculée. Ainsi, ce dernier chapitre met en lumière la contribution innovante de ce mémoire pour le développement des connaissances théoriques sur la manière de représenter les violences sexuelles contre les femmes, dans un contexte de transformation des normes sexuelles et de genre, engendré par les mouvements féministes de dénonciation des agressions sexuelles.

CHAPITRE I

CONTEXTE ET PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE

Ce chapitre fait d'abord un survol des multiples revendications et dénonciations féministes qui eurent lieu au courant de la dernière décennie au Québec, afin d'exposer l'univers social et politique dans lequel s'inscrit la présente problématique de recherche. J'explique ensuite comment les représentations contemporaines des violences sexuelles contre les femmes sont problématisées dans ce mémoire et quelles questions de recherche découlent de cette problématisation. Ayant posé les jalons de la recherche, je définis également la posture théorique adoptée et les objectifs de recherche visés. Il s'en suit une recension des écrits recouvrant les différents éléments pertinents à l'égard de la problématique, soit les violences genrées, la représentation des agressions sexuelles dans les téléseries et les représentations de type post-féministe. Cette section du mémoire se conclut par la formulation d'une définition plus détaillée du sujet de recherche.

1.1 Problématiser les images graphiques de violence sexuelle contre les femmes dans un contexte post #MoiAussi

Au Québec comme ailleurs dans le monde, la dernière décennie a été marquée par de nombreux événements médiatiques qui ont mis l'accent sur la prévalence du

phénomène des violences sexuelles contre les femmes. Les dénonciations de la culture du viol¹ se sont incarnées individuellement et collectivement, notamment par l'utilisation de mots-clés féministes sur les réseaux sociaux ou en prenant part à des mouvements féministes d'envergure (Boyle, 2019; Gill et Orgad, 2018). Plusieurs controverses médiatiques et actions politiques ont particulièrement retenu l'attention de la population québécoise durant cette période de bouleversements socio-politiques. Notons à cet effet le mouvement *#AgressionNonDénoncée* (2014), les agressions sexuelles commises par des policiers contre des femmes autochtones à Val-d'Or (2015), l'Enquête sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées (2015-2019), la campagne de sensibilisation *Sans oui c'est non!* (2016), les allégations d'agression sexuelle faites par Alice Paquet contre Gerry Slavounos (2016), l'Enquête Sexualité, Sécurité et Interactions en Milieu Universitaire (ESSIMU) (2016), ainsi que la mouvance *#MoiAussi* (2017), dont l'affaire Gilbert Rozon (2017) a occupé une place importante dans l'actualité québécoise. Dans ce contexte, Statistique Canada révèle que le nombre d'agressions sexuelles dénoncées à la police a considérablement augmenté en 2017, dans les trois mois qui ont suivi le début de *#MoiAussi* (hausse de 25%) (Government of Canada, 2018b). De plus, au Canada, le « [...] Québec a fait état de

¹ Pour reprendre les termes d'Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher et Martha Roth, le concept de culture du viol peut être décrit de la façon suivante : « [...] a complex of beliefs that encourages male sexual aggression and supports violence against women. It is a society where violence is seen as sexy and sexuality as violent. In a rape culture women perceive a continuum of threatened violence that ranges from sexual remarks to sexual touching to rape itself » (Buchwald *et al.*, 1993, p. vii). En somme, « [...] la culture du viol c'est quand les conséquences d'une dénonciation sur l'agresseur sont minimales ou inexistantes. C'est quand les agresseurs sont excusés et protégés. C'est quand l'empathie avec les agresseurs se substitue à la solidarité avec les victimes » (FFQ, 2016, s.p.). Nous devons aussi prendre en considération que ce phénomène social s'entrecroise à d'autres rapports d'oppression et de discrimination, comme le racisme, le colonialisme, la lesbophobie, la grossophobie, le capacitisme, la transphobie, l'âgisme, etc. (FFQ, 2016, s.p.).

l'augmentation la plus prononcée du taux d'agressions sexuelles [dénoncées] après #MoiAussi » (*ibid.*, p. 2).

Ces récents évènements ont soulevé une myriade de débats théoriques et populaires pouvant être étudiés en prenant pour exemple les mouvances #AgressionNonDénoncée² et #MoiAussi³, qui ont été largement couvertes par les médias à grand public (Boyle, 2019; Savard-Moisán, 2017). De manière générale, les recherches académiques et l'opinion publique reconnaissent que les mots-clés féministes ont permis d'ouvrir une discussion collective sur la problématique des violences sexuelles contre les femmes (Boyle, 2019; Collier Hillstrom, 2018; Dixon, 2014; Richer-Boivin, 2015). En abordant les discriminations que vivent les femmes

² Le mot-clé #AgressionNonDénoncée (#BeenRapedNeverReported) est apparu au Canada sur les réseaux sociaux (Twitter, Facebook, etc.) en 2014, suite aux allégations d'agressions sexuelles perpétrées par Jian Ghomeshi. Au moment des allégations, Jian Ghomeshi était un animateur de radio de CBC jouissant d'une certaine notoriété dans l'opinion publique, tout en ayant déjà fait l'objet de plaintes de la part de ses collègues (par exemple, pour avoir instauré « un climat de terreur » au sein de l'équipe de travail) (Savard-Moisán, 2017, p. 61). Ce sont deux journalistes, Sue Montgomery et Antonia Zerbisias, qui ont utilisé pour la première fois le mot-clé pour dénoncer le traitement que subissent les victimes/survivantes d'agression sexuelle dans le système de justice. Ce mouvement collectif a mis en lumière les raisons pour lesquelles les femmes ne dénoncent pas leur(s) agresseur(s) en cas d'abus sexuel (alors que les neuf femmes agressées par Ghomeshi n'ont pas toutes porté plainte à la police), ainsi que les lacunes du système judiciaire vis-à-vis des plaintes en matière d'agression (notamment par rapport aux préjugés et aux fausses croyances qui y règnent encore) (Richer-Boivin, 2015; Savard-Moisán, 2017).

³ Initialement, l'expression #MeToo (#MoiAussi) a été utilisée en 2006 par la militante et travailleuse sociale afro-américaine Tarana Burke. Dans une perspective intersectionnelle, Burke souhaitait faire un appel à la solidarité envers les femmes ayant été sexuellement agressées. En 2017, l'actrice hollywoodienne Alyssa Milano (une femme blanche) utilise le mot-clé #MeToo en référence à une agression sexuelle vécue et en incitant les femmes à partager publiquement leur expérience de violence, afin de révéler l'ampleur du phénomène. L'actrice a plus tard avoué ne pas savoir que le mot-clé avait été préalablement utilisé par Burke (les deux femmes ont finalement collaboré pour le mouvement #MeToo). Des millions de femmes à travers le monde ont rejoint le mouvement dans les mois qui ont suivi. La mouvance #MeToo a notamment permis de dénoncer les agissements de plusieurs personnalités connues (dont Harvey Weinstein) et de critiquer le sexisme présent au sein de l'industrie culturelle occidentale (Boyle, 2019; Chandra et Erlingsdóttir, 2020).

comme des enjeux de société, des mouvements comme #AgressionNonDénoncée et #MoiAussi permettent une prise de conscience collective et politique, pouvant engendrer la formation de groupes et d'actions féministes (Collier Hillstrom, 2018; Dixon, 2014; Gill et Orgad, 2018). Les espaces de partage disponibles par les nouvelles technologies de l'information – comme Twitter, Facebook, Instagram, etc. – facilitent effectivement la création de communautés solidaires entre victimes/survivantes d'agression sexuelle (Dixon, 2014; Keller *et al.*, 2018). Sachant que certains mots-clés tels que #MoiAussi ont circulé à travers le monde et dans des milieux grandement diversifiés (comme dans les milieux *queers*), cette solidarité aurait même pu, à certains égards, transcender les stratifications sociales (Gill et Orgad, 2018).

Malgré tout, plusieurs autrices mettent de l'avant les limites de ce type de mouvance. De fait, nous pouvons nous demander si des mots-clés comme #Moiaussi ont réellement le potentiel d'engendrer une transformation des structures hiérarchiques de la société (Tambe, 2018; Zarkov et Davis, 2018). Comme en fait mention Karen Boyle (2019), les témoignages d'agression sexuelle dans la sphère publique sont soumis aux commentaires des médias et à une redéfinition du contexte dans lequel ils s'insèrent. Le contrôle qu'exercent les victimes/survivantes d'agression sur leur histoire est donc restreint par le traitement médiatique, alors que ces témoignages de violence peuvent être assujettis à un processus de dépolitisation et d'individualisation. Les discussions qui ont eu cours dans les médias à grand public auraient dans ce contexte été orientées vers une perspective néolibérale et populaire du féminisme, de manière à mettre au centre des débats les expériences personnelles et non les causes structurelles des violences genrées (Boyle, 2019; De Benedictis *et al.*, 2019). Rosalind Gill et Shani Orgad (2018) questionnent même le soudain intérêt des médias d'exposer de telles histoires : est-ce réellement un appel collectif pour une justice sociale ? Les histoires sur les agressions sexuelles constituent-elles un sujet « vendeur » pour les médias à grand public ?

Une autre critique centrale dans les écrits scientifiques concerne le manque d'intersectionnalité des débats entourant les mots-clics #AgressionNonDénoncée et #MoiAussi (Boyle, 2019; De Benedictis *et al.*, 2019; Gill et Orgad, 2018; Mack et McCann, 2018; Richer-Boivin, 2015; Tambe, 2018; Zarkov et Davis, 2018). Les témoignages des femmes blanches de classes aisées (principalement ceux de célébrités issues de l'industrie télévisuelle et cinématographique) ont été au cœur des discours publics sur les agressions et le harcèlement sexuel, relayant en marge des discussions les expériences de violence liées aux enjeux de race, de classe et de sexualité. Cette situation soulève plusieurs interrogations : à qui s'adressent les mouvements de dénonciation des violences à caractère sexuel ? Quels individus ou quelles populations sont en mesure de dénoncer ouvertement leur agression dans les médias ou sur les réseaux sociaux (Zarkov et Davis, 2018) ? Dans le cas de #MoiAussi, des études soutiennent que non seulement un profil de victime/survivante semble avoir été plus crédible ou populaire que d'autres aux yeux de l'opinion publique, mais aussi que plusieurs personnes ne voulaient pas (ou ne pouvaient pas) dénoncer leur agression dans les espaces préconisés par ce mouvement (De Benedictis *et al.*, 2019; Gill et Orgad, 2018; Mack et McCann, 2018).

D'une part, les histoires de violence des femmes en situation de marginalisation (par exemple, les femmes racisées, les femmes trans, les femmes travailleuses du sexe, etc.) pourraient être associées à une féminité moins « respectable » dans la mentalité populaire, selon Rosalind Gill et Shani Orgad (2018). Ces dynamiques discriminatoires peuvent entraîner une délégitimation de leur témoignage. En sus, certains secteurs d'emploi majoritairement occupés par des femmes (comme le secteur hospitalier) auraient été délaissés au sein des débats collectifs, au profit d'une attention plus marquée sur les femmes travaillant dans le milieu culturel (De Benedictis *et al.*, 2019). D'autre part, un manque de connaissance de l'activisme féministe et des contraintes en matière d'accessibilité des médias sociaux ont pu empêcher certaines personnes de

dénoncer publiquement leur agression (Zarkov et Davis, 2018). Appartenir à une communauté discriminée ou cohabiter avec son agresseur sont aussi des exemples de barrières au témoignage, alors qu'une dénonciation dans les médias pourrait entraîner des représailles de la part d'individus et des institutions étatiques (Mack et McCann, 2018). En ce sens, les discriminations associées à la valorisation d'un certain profil de victime/survivante et aux possibilités de dénoncer ouvertement peuvent renforcer la supériorité d'un féminisme blanc et privilégié, tout en reconduisant des rapports de pouvoir de race, de classe et de sexualité (De Benedictis *et al.*, 2019; Mack et McCann, 2018).

Finalement, au travers des discussions médiatiques sur les agresseurs présumés, il est possible de repérer une naturalisation ou une normalisation de la violence chez un certain type d'individu considéré comme « monstrueux », sans problématiser le rapport entre la culture du viol et la construction d'une masculinité hégémonique (Boyle, 2019; Gill et Orgad, 2018). Par exemple, la façon dont Harvey Weinstein a été représenté par les médias de masse suppose que certaines caractéristiques de son apparence physique ou de son tempérament (tous deux considérés comme excessifs) ont été utilisées pour justifier son statut d'agresseur (Boyle, 2019). Selon Karen Boyle, en dépeignant les agresseurs comme des « monstres », on contribue à la construction de ces individus comme « Autres », ce qui facilite la distinction entre « bon » ou « mauvais » et nuit à la réflexion collective sur la culture du viol. Ou encore, cela permet d'identifier les personnes qui ont commis une agression sexuelle comme des cas exceptionnels et non comme le produit d'une société structurée par des rapports de pouvoir hétérosexistes⁴.

⁴ Dans d'autres situations, l'agresseur présumé peut au contraire attirer l'empathie du public, lorsque celui-ci incarne une figure auquel l'opinion public s'identifie. Par exemple, Boyle indique que Brett Kavanaugh a reçu une vague d'empathie de la part du public alors qu'une allégation d'agression sexuelle pesait contre lui, lors de sa candidature à la Cour suprême des États-Unis. Selon l'autrice, cette empathie

Alors que ces enjeux sont publiquement débattus, les écrits scientifiques montrent qu'on peut adresser des critiques similaires aux représentations des violences sexuelles contre les femmes dans la culture populaire du 21^e siècle. Nonobstant le fait que l'on puisse repérer des discours qui s'éloignent des stéréotypes entourant les agressions sexuelles dans certaines créations culturelles (Berridge, 2010; Hust *et al.*, 2015; Tremblay-Cleroux, 2014), nous pouvons aussi constater qu'une perception traditionnelle des violences sexuelles se maintient dans les médias et téléseries à grand public. À titre d'exemple, les représentations du viol dans la télévision états-unienne s'inscriraient généralement dans une conception biologique de la violence chez les hommes, écartant ainsi la composante systémique du phénomène des violences genrées (Berridge, 2010; Clarke Dillman, 2014; Patil et Purkayastha, 2015). Nous pouvons aussi prendre comme exemple la série *Game of Thrones*⁵ (la série la plus diffusée dans le monde en 2015) (Nededog, 2015), qui propage en abondance des scènes dans lesquelles les femmes sont objectifiées (entre autres dans les scènes de sexualité et de nudité) (Needham, 2017). Dans cette même série, Debra Ferreday (2015) indique que certains types de violence sexuelle restent tabous (comme la violence dans la sphère domestique et l'inceste), tandis que les agressions sexuelles vécues par les femmes dont le profil correspond à l'idéal normatif de la féminité (renvoyant à la beauté, la vulnérabilité et la blancheur) sont plus clairement dénoncées. En continuité, Vrushali Patil et Bandana Purkayastha (2015) expliquent que non seulement les femmes blanches victimes/survivantes de viol sont sujettes à une visibilisation excessive dans les médias états-uniens (ce qui place les expériences de violences des femmes racisées

pourrait être expliquée par sa réputation favorable et son profil, qui incarnerait les valeurs de la nation américaine.

⁵ La série américaine *Game of Thrones* a été diffusée entre 2011 et 2019 sur la chaîne de HBO. Elle été créée par David Benioff et D. B. Weiss, à partir du livre au même titre de George R. R. Martin.

au second plan), mais la violence sexuelle perpétrée dans les pays des Suds globaux (« *Global South* ») est souvent présentée sous une perspective raciste et coloniale. Ainsi, la violence contre les femmes est fréquemment associée dans les médias aux « Autres », soit les hommes racisés appartenant à des populations soi-disant barbares (Patil et Purkayastha, 2015). L'ensemble de ces représentations, qui persistent au 21^e siècle et mobilisent des mythes sur les violences sexuelles, correspond à des scripts traditionnels sur les rapports entre les hommes et les femmes. La théorie des scripts sexuel, développé par William Simon et John H. Gagnon, stipule que les « scripts » présents dans les créations littéraires et visuelles servent « de guide pour déterminer s'il s'agit ou non d'une situation sexuelle et [contiennent] les éléments qui vont mettre en relation la vie érotique et la vie sociale en général » (Gagnon, 1973a, p. 78). Ainsi :

[Le] déroulement de ce qui doit être fait dans un acte sexuel dépend de la préexistence d'un script qui définit ce qui doit être fait avec une personne en particulier, dans telle ou telle circonstance, à tel ou tel moment, et les sentiments et les motivations qui sont appropriés à la situation (horreur ou plaisir, colère ou affection). (*ibid.*)

Suite aux mouvements de dénonciation #AgressionNonDénoncée et #MoiAussi, il est possible d'observer certains changements dans ces scripts, notamment dans la couverture médiatique des accusations d'agression sexuelle et dans la façon de représenter les rapports de genre à l'écran, même si ces transformations demeurent limitées. À cet effet, Raphaëlle Savard-Moisán a démontré dans une enquête sur les discours médiatiques à propos du mot-clic #AgressionNonDénoncé que de nombreux.euses « [...] journalistes ont [...] donné des représentations des victimes, des agresseurs et des agressions en contextualisant leurs témoignages et en insistant sur la problématique sociale dans laquelle la violence sexuelle s'inscrit » (2017, p. 111). Elle ajoute que les médias ont plus fréquemment fait appel à des femmes comme sources ou expertes au cours de cette période. Néanmoins, plusieurs journalistes auraient tout de même perpétué des stéréotypes sur les agressions (par exemple, en mettant la faute d'une agression sur la victime) et se seraient centrés sur des cas

spécifiques d'agression (comme sur les agressions vécues par des personnalités publiques). En contrepartie, selon Madeleine Pollard (2019), la mouvance #MoiAussi aurait aussi favorisé l'adoption du « *female gaze* »⁶ dans les créations culturelles, de manière à notamment faciliter la mise de l'avant des expériences et du point de vue des femmes, des personnes *queer* et/ou racisées.

Malgré les nombreuses avancées féministes amenées par #AgressionNonDénoncée et #MoiAussi, nous devons également prendre en considération que ces mouvements ont engendré des « contrecoups » (« *backlash* »⁷) antiféministes (Boyle, 2019; Collier Hillstrom, 2018; Paquette, 2016). Certaines personnes ayant pris la parole pour témoigner d'une agression ont été sujettes à la diffamation et à des jugements

⁶ Le concept de « *female gaze* » est encore peu théorisé, en comparaison au concept duquel il dérive, le « *male gaze* », développé par Laura Mulvey en 1975. Le concept de « *male gaze* » désigne l'érotisation au cinéma des personnages féminins par le regard des hommes hétérosexuels, tant celui des personnages masculins de l'intrigue, que celui du public. Les femmes seraient l'élément passif du « spectacle érotique » que constitue le cinéma, tandis que les hommes occuperaient un rôle actif dans l'objectification sexuelle des femmes à l'écran, reproduisant ainsi la structure patriarcale de notre société (Mulvey, 1975). Quant au « *female gaze* », ce concept ne constitue pas simplement un renversement des dynamiques de pouvoir associé au « *male gaze* », mais doit plutôt être appréhendé selon des « conventions visuelles » qui diffèrent entre les points de vue féminins et masculins. Ainsi, d'après Sophia Gemelas, le « *female gaze* » peut être décrit de la façon suivante : « the female gaze does not exist solely to objectify the opposite sex for the purpose of eliciting pleasure. Rather, its focus and purpose are empathetic, placing close attention to the emotions and actions of the central character. [...] if the female gaze does not function to directly oppose male gaze conventions, the female gaze should consider intersectionality and exist as an alternative gaze which does not perpetuate a binary framework. Additionally, by expanding the definition of the female gaze, the concept can exist as its own theoretical entity, and not simply as an extension of the male gaze » (Gemelas, 2019, p. 5 -7).

⁷ Susan Faludi décrit le concept de « *backlash* » de la façon suivante : « [...] a backlash [is] an attempt to retract the handful of small and hard-won victories that the feminist movement did manage to win for women. This counterassault is largely insidious: in a kind of pop-culture version of the Big Lie, it stands the truth boldly on its head and proclaims that the very steps that have elevated women's position have actually led to their downfall. [The] backlash convinced the public that women's "liberation" was the true contemporary American scourge – the source of an endless laundry list of personal, social and economic problems » (1991 : 9-10).

moralistes. De plus, l'ensemble du mouvement féministe a parfois été critiqué comme ayant été trop loin⁸. Susan Faludi (1991) indique que l'on peut repérer dans la culture populaire les signes d'un « *backlash* » envers le féminisme lorsqu'on remarque notamment une dégénération de l'image des personnages féminins dans les téléseries de haute écoute (par exemple, lorsque les femmes sont davantage mises en scène dans des situations où elles subissent de la torture ou des mutilations).

À ce propos, certaines chercheuses constatent que, depuis le début du 21^e siècle, les scènes de violences contre les femmes dans les téléseries sont de plus en plus graphiques (Clarke Dillman, 2014; Jermyn, 2017). Les études sur les productions télévisuelles ont aussi démontré que les représentations des violences genrées sont particulièrement présentes dans les séries populaires, un type de produit culturel qui atteint un public élargi (Buxton, 2009; Projansky, 2001). Plus récemment, en Amérique du Nord et en Europe, des personnalités publiques (journalistes, réalisateur.trice.s, etc.) et des académiciennes se sont questionnées sur les raisons et les impacts de cette apparente augmentation des représentations graphiques d'agression sexuelle dans les téléseries, qui semble toujours être d'actualité⁹ (Mackichan *et al.*, 2016; Arsenault *et al.*, 2018; West, 2014). Au-delà des discussions autour de cette augmentation, nous

⁸ Nous pouvons nommer à ce sujet le cas de Aziz Ansari (qui se considérait publiquement comme féministe), dans lequel la distinction entre le « bon » et le « mauvais » était plus difficile à établir et qui a entraîné dans l'opinion publique de la suspicion envers le féminisme (Boyle, 2019). Parmi les autres critiques associées à ce « contrecoup », Laurie Collier Hillstrom (2018) stipule que certains hommes ne sauraient plus comment agir dans leurs relations avec des femmes, en raison du climat de peur provoqué par la mouvance « MoiAussi ». Ou encore, que les dénonciations publiques auraient eu l'effet de victimiser et d'infantiliser les femmes (qui seraient perçues comme sans défense), plutôt que de mettre l'accent sur *l'empowerment* pouvant découler d'un témoignage.

⁹ Pour indiquer quelques exemples récents de téléseries à succès qui ont largement véhiculé des images de violence contre les femmes, nous pouvons faire référence à *Games of Thrones* (2011-2019), *The Handmaid's tale* (depuis 2017), *The Fall* (2013-2016), *You* (2018-2020), etc.

pouvons nous demander si les représentations des violences sexuelles contre les femmes sont en cours de recomposition, considérant que la dernière décennie est marquée par la place croissante qu'occupent, dans la sphère publique, les débats sur les violences à caractère sexuel. Plus généralement, quels types de représentations des violences sexuelles contre les femmes pouvons-nous observer dans l'imaginaire des téléseries contemporaines et comment pouvons-nous les interpréter ?

L'étude de cet imaginaire social médiatisé par les téléseries nous informe sur les transformations actuelles de la sémantique des agressions sexuelles contre les femmes. L'analyse de ces représentations permet ainsi d'appréhender un phénomène plus large, soit les idéologies et les significations sociales associées aux violences sexuelles (c'est-à-dire la façon dont on conçoit une agression, ainsi que son contexte, son lieu, son déroulement, les personnes qui y sont impliquées, etc.). De fait, comme Patrick Charaudeau le suggère :

[l']imaginaire est un mode d'appréhension du monde qui naît dans la mécanique des représentations sociales, laquelle [...] construit de la signification sur les objets du monde, les phénomènes qui s'y produisent, les êtres humains et leurs comportements, transformant la réalité en réel signifiant. (2007)

Il précise que « [...] cet imaginaire peut être qualifié de *socio-discursif* dans la mesure où on fait l'hypothèse que le symptôme d'un imaginaire est la parole » (2007). Les discours narratifs sur les agressions sexuelles (ou les représentations qui décrivent et expliquent ce phénomène), présents dans le « domaine de pratique social » des téléseries, construisent des « systèmes de pensée cohérents » dans lesquelles s'instituent des vérités. Par conséquent, mettre en parallèle les représentations et les écrits scientifiques sur les agressions sexuelles permet de cerner les écarts entre la réalité et l'imaginaire social. Sachant que cet imaginaire a pour fonction de créer des valeurs et de justifier l'action (Charaudeau, 2007), des représentations sexistes ou

erronées du phénomène des violences sexuelles contre les femmes peuvent rendre problématique le rapport que les individus ont envers cet enjeu de société.

1.2 Questions de recherche, posture théorique et objectifs

De cette problématique s'ensuit la question de recherche suivante : Peut-on observer des transformations dans les représentations télévisuelles des violences à caractère sexuel contre les femmes, en concomitance avec les mouvements et actions politiques de dénonciation et, le cas échéant, quelles sont ces transformations ? Pour pouvoir apporter des pistes de réponse à cette question de recherche générale, les questions spécifiques suivantes sont formulées. Tout d'abord, il s'agira de questionner les représentations actuelles des violences sexuelles contre les femmes dans les téléseries à grand public au Québec, à l'aune des scripts sexuels traditionnels. Cela afin d'observer si ces images témoignent d'une recomposition des scripts sexuels. Plus précisément, quels sont les éléments des scripts traditionnels qui se retrouvent dans ces images et quels sont ceux qui attestent d'une redéfinition des récits télévisuels ?

Dans le cadre de cette recherche, je tiens à spécifier que mon intention n'est pas de savoir si une création télévisuelle s'inscrit dans une démarche féministe ou si elle reproduit des normes patriarcales. Cette façon dichotomique d'aborder la question des représentations des femmes supposerait qu'il existe des produits culturels intrinsèquement subversifs ou oppressifs, alors qu'il y a toujours ambivalence (Cervulle, 2009). Je tenterai de garder à l'esprit, tout au long de l'analyse, qu'il n'y a pas qu'une façon – fixe et idéale – de représenter les figures féminines à l'écran. J'essaierai donc de tenir compte de la complexité des identités féminines et féministes

contemporaines qui sont dépeintes dans la culture populaire, ainsi que des négociations et compromis qui les caractérisent (Berridge, 2010).

Mon objectif de recherche sera plutôt de contribuer d'une façon théorique à l'identification des systèmes idéologiques et des normes sociales qui sont véhiculées par les images de violence, dans un contexte de contestation publique. Ce projet s'inscrit dans une visée de production de connaissances sur ce phénomène récent, spécifiquement au Québec, alors que les études dans ce domaine se font rares. Ce type d'étude a aussi le potentiel de sensibiliser les réalisateurs et réalisatrices aux enjeux d'inégalités de genres, ainsi que d'inciter une responsabilisation du public et de l'industrie culturelle vis-à-vis des représentations des violences genrées, considérant que les nouveaux espaces de création télévisuelle peuvent être un lieu prometteur pour contrecarrer les mythes sur les agressions sexuelles (Ferreday, 2015).

1.3 Recension des écrits

Les violences genrées

D'après les données de l'ONU FEMMES (2018), une femme sur trois aurait déjà subi des violences physiques ou sexuelles au cours de sa vie et cela à l'échelle planétaire (ces chiffres n'incluent pas le harcèlement sexuel). Toujours au niveau mondial, une étude menée par l'Organisation mondiale de la Santé (OMS) indiquait en 2017 que « [...] près de 3 femmes tuées sur 5 [...] l'ont été des suites de violences infligées par leur partenaire ou un membre de leur famille » (ONU FEMMES, s. d.a, Faits en bref). De plus, l'Organisation des Nations unies (ONU) déclare qu'aujourd'hui, « [...] la violence à l'égard des femmes et des filles constitue l'une des violations des droits de

l'homme les plus répandues, les plus persistantes et les plus dévastatrices dans le monde » (Nations Unies, s. d., Le saviez-vous?). Au Québec, le Regroupement québécois des centres d'aide et de lutte contre les agressions à caractère sexuel (RQCALACS) fait mention de chiffres similaires, en exposant sur leur site web qu'à partir de 16 ans, une femme sur 3 est victime d'au moins une agression sexuelle. Environ 82 % des victimes d'agression seraient des femmes alors que 96,8 % des agresseurs seraient des hommes (RQCALACS, 2018). Les femmes (et les filles) sont aussi surreprésentées au sein des victimes de violence conjugale et de harcèlement (Sinha, 2013).

En 2014, une étude menée par Statistique Canada rapportait que les agressions sexuelles constituent le seul crime dont le taux de victimisation n'a pas baissé en dix années au Canada. Sur le même territoire, on estimait en 2012 que moins de 1 % des dénonciations d'agression sexuelle conduisent à une condamnation et qu'en 2014, seulement 5 % de ce type de crime était dénoncé à la police (Fondation canadienne des femmes, s.d.). Le faible taux de dénonciation rend difficile les efforts faits pour dresser un portrait précis du phénomène des violences genrées. Le fait que les femmes soient peu portées à dénoncer leur agression peut s'expliquer par différents facteurs : les réactions psychologiques suite à l'agression (dénier, choc, culpabilité, honte, peur de revivre le traumatisme et peur de l'agresseur, etc.); l'âge des victimes/survivantes au moment de l'agression (environ le deux tiers des victimes/survivantes seraient agressées avant 18 ans); la méfiance par rapport au système de justice pénale; etc. (Fondation canadienne des femmes, s.d.). Ces craintes par rapport au processus judiciaire s'avèrent malheureusement souvent fondées, alors que « [...] certaines femmes se sentent victimisées à nouveau lorsqu'elles dénoncent » (par exemple, lorsqu'elles ne sont pas crues ou qu'elles sont blâmées) (Fondation canadienne des femmes, s.d., Pourquoi les agressions sexuelles sont-elles si peu rapportées à la police ?). Dans une perspective intersectionnelle qui considère l'expérience des

femmes racisées (et/ou immigrantes), on peut aussi identifier comme facteurs de dissuasion à porter plainte : un statut d'immigration précaire (Fondation canadienne des femmes, s.d.); la peur de renforcer les préjugés envers sa communauté culturelle; un manque de compréhension des enjeux intersectionnels de certains organismes et refuges pour femmes (Benhadjoudja, 2011); un manque d'information sur les lois et les statuts d'immigration (Miville-Dechêne, 2012); une méconnaissance du français ou de l'anglais (Benhadjoudja, 2013). Par ailleurs, une relation de dépendance économique avec un conjoint violent peut inciter une victime/survivante en situation de précarité financière à garder le silence (Chouakri, 2017, cité dans Verville, 2017).

En plus des difficultés rencontrées par plusieurs femmes au moment de porter plainte, certaines populations féminines sont plus à risque d'être agressées sexuellement au cours de leur vie. C'est entre autres le cas des jeunes femmes, comme il a été précédemment mentionné, des femmes autochtones, des femmes en situation de handicap et des femmes appartenant à la communauté LGBTQ+. Comme l'a dernièrement démontré l'*Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées*, les femmes et filles autochtones sont surreprésentées parmi les victimes d'actes violents (par exemple, elles « sont 12 fois plus susceptibles d'être assassinées ou portées disparues que toute autre femme au Canada, et 16 fois plus en comparaison des femmes de race blanche ») (2019, p. 60). En outre, les femmes et les filles autochtones sont au moins trois fois plus susceptibles d'être agressées sexuellement au cours de leur vie (*ibid.*) et 75 % de ces jeunes filles auraient été agressées sexuellement avant l'âge de 18 ans (RQCALACS, 2018). 40 % des femmes vivant avec un handicap physique sont agressées au moins une fois au cours de leur vie (RQCALACS, 2018) et les personnes ayant un trouble de santé mentale ou une déficience intellectuelle ont 4 fois plus de risque de subir une agression sexuelle (Table de concertation sur les agressions à caractère sexuel de Montréal, 2020). Finalement,

les personnes LGBTQ+ sont trois fois plus à risque d'avoir été agressées sexuellement durant l'enfance (*ibid.*).

Même s'il n'est pas possible de chiffrer exactement les violences sexuelles contre les femmes, les études sur le sujet nous informent sur la façon dont ce phénomène se décline. Selon les données compilées pour l'année 2014-2015 par le RQCALACS, presque la totalité des agresseurs (96,8 %) sont connus des victimes/survivantes. Selon les chiffres fournis par le ministère de la Sécurité publique du Québec, sept agressions sexuelles sur 10 se déroulent dans une résidence privée¹⁰ et, pour une femme sur sept, l'agresseur est le conjoint de la victime/survivante (cité dans RQCALACS, 2018). Les études font également état des multiples conséquences des violences sexuelles sur la vie des femmes. D'après une recension des écrits faite par Billette et ses collaborateur.trice.s (2005), les victimes/survivantes d'agression sexuelle peuvent avoir des réactions négatives sur le plan physiologique, sexuel, social et psychologique. Cependant, les séquelles psychologiques constitueraient la conséquence la plus importante et persistante dans le temps. Toujours selon cette recherche, subir une agression sexuelle pourrait avoir comme répercussions de la peur, de l'anxiété, un sentiment de culpabilité et de honte, des difficultés d'ordre sexuelle et/ou une peur de l'intimité, une tendance à l'isolement, une faible estime de soi, des symptômes dépressifs et/ou du trouble de stress post-traumatique (TSPT)¹¹. Une autre recherche

¹⁰ Selon les statistiques internes compilées par les CALACS durant l'année 2014-2015, « 39 % des agressions sexuelles sont commises dans un domicile que la victime partage avec l'agresseur, 16 % au domicile de la victime, 22 % au domicile de l'agresseur, 6,3 % dans un lieu public ou à l'école, 4 % au travail et 1,4 % dans les transports ».

¹¹ Selon Billette *et al.*, plus de la moitié des victimes/survivantes d'agression sexuelle développeraient des symptômes liés au TSPT dans les trois mois qui suivent l'agression. « Le TSPT est diagnostiqué chez l'individu qui a vécu, a été témoin ou a été confronté à un ou des événements durant lesquels des individus ont pu mourir, être grièvement blessés, menacés de mort ou de blessures graves, ou durant lesquels son intégrité physique ou celle d'autrui a pu être menacée. La réaction émotionnelle de l'individu à l'événement se traduit par une peur intense, de l'impuissance ou de l'horreur. Pour que les

produite par Statistiques Canada (Sinha, 2013) indique que certaines personnes vont éprouver un sentiment de colère ou cesser leurs activités quotidiennes suite à une agression, en plus d'avoir parfois à prendre de la médication pour apaiser les symptômes liés à la dépression, l'anxiété ou les problèmes de sommeil.

Les agressions sexuelles dans les téléseries

Apparues dans le contexte d'après-guerre aux États-Unis, les téléseries ont rapidement suscité un grand intérêt en Occident, notamment avec le développement des séries « pop » en 1960 (Buxton, 2009; Combes, 2013). Le succès de ce type de produit culturel a été renouvelé au début du XXI^e siècle, grâce aux innovations technologiques (DVD, *streaming*, etc.) qui ont permis d'étendre la diffusion télévisuelle (Buxton, 2009) et la place qu'elle prend dans nos vies (Laugier, 2019). Les téléseries sont des produits culturels commerciaux qui véhiculent des idéologies et peuvent participer au maintien des normes sociales, dont des normes patriarcales (Buxton, 2009; Mulvey, 1975). Les discours féministes émergents dans la culture populaire sont toutefois susceptibles d'être intégrés aux récits télévisuels, créant ainsi des ambivalences et des contradictions au sein des représentations des rapports de genre (Lotz, 2014).

critères donnant lieu à un diagnostic de TSPT soient rencontrés, l'individu doit également présenter certains symptômes appartenant aux trois catégories suivantes : réexpérience du traumatisme, évitement persistant des stimuli liés au traumatisme et symptômes persistants d'activation neurovégétative. Ces symptômes doivent être observés simultanément pendant plus d'un mois et la perturbation doit entraîner une souffrance cliniquement significative ou une altération du fonctionnement dans un ou plusieurs domaines importants » (APA, 1994, cité dans Billette *et al.*, 2005, p. 102-103).

Au cours des dernières décennies, nous avons pu remarquer sur nos écrans un accroissement de la présence de personnages féminins forts et des thématiques liées à l'émancipation des femmes (comme c'est le cas dans les séries *Sex and the City*¹², *Buffy The Vampire Slayer*¹³ et *Ally McBeal*¹⁴, par exemple) (Lavigne *et al.*, 2013; Morin, 2018). Néanmoins, des chercheuses féministes rappellent que les téléséries (et la culture populaire en général) transmettent encore des représentations qui encouragent la domination masculine (Clarke Dillman, 2014; Projansky, 2001) et semblent toujours incarner le « [...] reflet violent d'une société inégalitaire, sexiste et patriarcale » (Tremblay-Cleroux, 2014, p. 74). Concernant la présence marquée de violences genrées dans la culture populaire, Sarah Projansky indiquait en 2001 qu'il est fréquent d'observer des histoires sur le viol¹⁵ dans la plupart des genres télévisuels, comme dans les téléséries dramatiques, les *soaps operas*, les télérealités, les *talk shows* et même, dans certains cas, les comédies. De plus, les séries policières, représentant 30 % des programmes de haute écoute aux États-Unis (Kahlor et Eastin, 2011), sont considérées comme un des genres télévisuels qui projettent le plus d'images sur le viol (Cuklanz et

¹² La série américaine *Sex and the City*, créée par Darren Star, a été diffusée entre 1998 et 2004 sur la chaîne de HBO.

¹³ *Buffy the Vampire Slayer* est une série américaine. Créée par Joss Whedon, cette série a été diffusée entre 1997 et 2003 sur le réseau *United Paramount Network* (UPN).

¹⁴ *Ally McBeal* est également une série américaine et a été créée par David E. Kelley. Elle a été diffusée sur la chaîne FOX, entre 1997 et 2002.

¹⁵ Dans le cadre de ce travail, les expressions « histoires sur le viol » ou « récits sur le viol » sont utilisées en référence au terme « rape narratives » de Sarah Projansky, qui englobe largement tous types de violences sexuelles. Nous pouvons nommer à cet effet les représentations explicites d'agression sexuelle, les tentatives d'agression, les menaces d'agression, les agressions sexuelles implicites, la sexualité coercitive, etc. (Projansky, 2001). Dans une perspective féministe, nous rajouterons à cette définition l'ensemble des comportements et attitudes qui contribuent à la culture du viol, comme le harcèlement sexuel, l'objectification sexuelle des femmes, etc. (RQCALACS, 2018).

Moorti, 2006). Les séries pour adolescent.e.s sont aussi fortement imprégnées de récits sur les violences genrées, puisque ce type scénaristique met l'emphasis sur le développement sexuel des jeunes (comme la première expérience sexuelle), ainsi que sur la vulnérabilité de cette période de vie qu'est la transition vers l'âge adulte (Berridge, 2010). Il est également possible d'observer ce phénomène dans les feuilletons (ou *soap operas*), où les références au viol se sont considérablement accrues entre 1985 et 1994 (d'une référence à tous les dix épisodes à une référence chaque épisode) (Kahlor et Eastin, 2011). En 2018, Francesca Lopez stipule que la majorité des victimes de violence et de meurtre dans les séries sont encore des femmes.

Sachant que les images sur les violences genrées sont omniprésentes dans nos sociétés occidentales, nous pouvons nous questionner sur l'impact que ces images ont sur le public. Projansky souligne qu'on ne peut caractériser les discours et images sur le viol comme étant uniquement des produits culturels voués à divertir les spectateur.trice.s. Les représentations culturelles du viol ne sont pas non plus le simple reflet de la réalité. Ces représentations sont performatives, c'est-à-dire qu'elles ont la capacité de produire des significations et peuvent avoir des répercussions sur les actions et attitudes des individus (Projansky, 2001). Selon Kahlor et Eastin (2011), les trames narratives dans les séries ont une influence sur les croyances envers la culture du viol. Des stratégies d'éducation par le divertissement auraient également des impacts positifs sur les attitudes et comportements vis-à-vis du consentement sexuel.

Sur ce dernier point, la forte présence d'images de violence graphique contre les femmes ou de personnages féminins morts dans les téléseries pourrait révéler une reconnaissance politique des crimes commis contre les femmes, autrefois ignorés dans nos sociétés (Clarke Dillman, 2014). En fait, des chercheuses remarquent que certaines téléseries contemporaines offrent des représentations innovantes, qui vont à l'encontre des scripts traditionnels sur le viol et qui contreviennent aux stéréotypes de genre.

D'abord, il est possible d'identifier certains types de productions télévisuelles qui sont considérées par les chercheur.euse.s comme étant *a priori* plus susceptibles de renverser les mythes sur le viol. Susan Berridge indique que les séries pour adolescent.e.s dont l'intrigue se développe sur plusieurs épisodes ont le potentiel d'explorer les questions liées aux violences genrées de façon subversive, tant par leur format que par les sujets qui sont traités par ce genre culturel (Berridge, 2010). De fait, ces séries vont régulièrement aborder des problématiques d'agression sexuelle au cours de plusieurs épisodes, dans lesquels les conséquences à long terme vécues par une victime/survivante vont être abordées. Dans la structure des scénarios de ce type de série, nous pouvons aussi avoir accès à plusieurs points de vue sur un même évènement, ce qui montre au public la pluralité des réactions possibles face à une situation de violence sexuelle. De plus, l'autrice observe certains discours qui peuvent remettre en cause les conceptions patriarcales de la violence dans les récits pour adolescent.e.s sur le « surnaturel ». Par exemple, les séries *Buffy* et *Smallville*¹⁶ vont fréquemment mettre en exergue le fait que les actes de violence sexuelle sont liés à une construction hégémonique de la sexualité en fonction du genre (en faisant des rapprochements entre les personnages de monstres masculins et les autres hommes du récit, ce qui rend plus difficile la dissociation de la violence sexuelle des inégalités de genre) (Berridge, 2010).

Les séries policières constituent un autre type télévisuel qui permet de réfléchir à la problématique des violences genrées, en dépeignant fréquemment des images autrefois considérées comme tabous, telles que les scènes de crimes sexuels (Hust *et al.*, 2015). Par exemple, on retrouverait dans le scénario de la série policière *Criminal Intent and*

¹⁶ La série américaine *Smallville* a été diffusée de 2001 à 2011 sur les chaînes *The WB* et *The CW*. Cette série a été créée par Alfred Gough et Miles Millar.

*Law & Order: SVU*¹⁷ un effort pour éviter les représentations sensationnalistes des agressions sexuelles. Cette série exposerait effectivement de façon plus réaliste des scènes d'agression, par exemple en dépeignant les enjeux associés au consentement et en ne faisant pas d'amalgame entre le profil d'une victime et son agression (*ibid.*).

Ensuite, les genres culturels précédemment nommés peuvent parfois engendrer des discours émancipateurs pour les femmes. En ce qui a trait spécifiquement à la structure narrative de la série *Buffy the Vampire Slayer*, Marie-Ève Tremblay-Cléroux perçoit une réappropriation de la puissance et des savoirs traditionnellement masculins. Les codes stéréotypés de la féminité, qui prédominent dans la culture populaire américaine, sont entre autres déjoués par l'utilisation de la violence par Buffy – qui joue un rôle de « superhéroïne » – dans sa quête vers l'émancipation (Tremblay-Cléroux, 2014).

Pourtant, Joanne Clarke Dillman suggère que l'agentivité féminine qui se dégage par la présence de femmes fortes à l'écran pourrait être annulée par les images télévisuelles de violence genrée. De fait, les représentations graphiques d'agression ou de meurtre de femmes auraient plutôt l'effet de naturaliser ces violences, selon l'autrice, de façon à renforcer le contrôle sur les femmes et l'androcentrisme (Clarke Dillman, 2014). Par exemple, certains personnages féminins seraient tués puisqu'ils brouilleraient les structures de pouvoir associées aux rôles de genre traditionnels. De plus, une part importante des écrits scientifiques indiquent que les téléseries à grand public reconduisent les rôles genrés de passivité et d'activité, reproduisent des mythes sur les agressions sexuelles (comme en représentant les archétypes de la victime et de l'agresseur ou en banalisant le viol conjugal) et invisibilisent les agressions faites

¹⁷ *Criminal Intent and Law & Order: SVU* est une série américaine qui fait partie de la franchise *Law and Order* et qui a été créée par Dick Wolf. Elle a été diffusée de 2001 à 2007 sur le réseau *NBC* et de 2007 à 2011 sur *USA Network*.

envers les femmes qui dérogent de l'idéal de la féminité blanche, cisgenre et hétérosexuelle (Berridge, 2010; Ferreday, 2015; Hust *et al.*, 2015; Needham, 2017; Projansky, 2001). Par ailleurs, plusieurs téléséries ont été sévèrement critiquées pour leurs choix esthétiques lors de scènes d'agression. Par exemple, lorsque les procédés esthétiques de mises en scène des violences genrées ont une ostensible similitude avec la pornographie, objectifient les cadavres (en les érotisant ou en les fétichisant) ou « glamourisent » le meurtre de femmes (Hust *et al.*, 2015; Lopez, 2018).

En somme, les écrits scientifiques sur les téléséries nous invitent à réfléchir sur les conditions nécessaires (mise en scène, structure narrative, traitement de l'image, choix des acteur.trice.s, etc.) susceptibles de modifier ou non les perceptions et consciences des spectateur.trice.s, lorsqu'il est question de sensibilisation vis-à-vis des violences sexuelles. Si la question du rapport entre l'augmentation des images de violences sexuelles contre les femmes et une plus grande conscientisation envers la culture du viol reste irrésolue, des chercheuses ont tout de même observé une tendance (apparue vers la fin du 20^e siècle) dans la façon de représenter les images d'agressions sexuelles dans les téléséries à grand public (Banet-Weiser *et al.*, 2020; Projansky, 2001). De fait, on pourrait remarquer dans les téléséries populaires une perspective post-féministe, qui aurait comme conséquence d'invisibiliser les postures féministes qui attribuent les violences genrées au système patriarcal, en plus de dépeindre les violences faites aux femmes comme des problématiques affectant l'ensemble des femmes de la même façon (Berridge, 2010; Projansky, 2001). Cette piste de réflexion n'a pourtant pas encore été explorée dans le contexte québécois.

Le post-féminisme

Pour décrire les scripts sexuels aujourd'hui, les études critiques du post-féminisme peuvent nous être utiles, puisqu'elles remettent en doute les discours d'apparence « féministe » qui réaffirment des normes sexuelles traditionnelles. C'est-à-dire que certaines conceptions traditionnelles de la féminité et de la sexualité, prévalant autrefois au sein des valeurs chrétiennes occidentales, sont intégrées dans les représentations post-féministes en mobilisant des valeurs associées à un autre univers de sens, soit le néo-libéralisme. Les études académiques proposent différentes interprétations quant au contexte d'apparition et à la définition du post-féminisme (ou de la « sensibilité » féministe) (Gill et Herdieckerhoff, 2007), mais c'est principalement les champs de recherche des études culturelles et des études des médias qui ont conceptualisé cette posture (Banet-Weiser *et al.*, 2020), qu'on peut qualifier synthétiquement ainsi : « Postfeminism is a pluralistic and contradictory feminism that has been influenced by the academic world, media, popular culture, and consumer culture » (Adriaens et Bauwel, 2014, p. 6). Parmi ces différentes théorisations, je me réfère dans le cadre de ce travail aux discours et représentations post-féministes associés aux politiques de la « troisième voie » (« the *Third Way* »), aux États-Unis et en Europe (Genz, 2006; Projansky, 2001). Nous pouvons aussi distinguer la culture post-féministe étudiée dans cette recherche du féminisme dit de la troisième vague, tout en considérant que la frontière entre les deux postures peut être poreuse et ambivalente (Munford, 2007). Au contraire du féminisme de la troisième vague qui met l'accent sur la diversité des expériences des femmes, les représentations post-féministes visibilisent principalement les enjeux vécus par les femmes qui incarnent une figure homogénéisée de la féminité (Berridge, 2010; Projansky, 2001; Tremblay-Cleroux, 2014). Cette figure centrale au post-féminisme serait celle d'une féminité idéale et normative, soit celle des femmes blanches, hétérosexuelle, de la classe moyenne et dont l'apparence correspond aux normes de beautés hégémoniques (Banet-Weiser *et al.*, 2020).

Plus spécifiquement, le post-féminisme – issu du tournant du XX^e siècle et particulièrement présent au sein de la culture populaire – renforcerait les discours néolibéraux contemporains, en accordant la priorité aux expériences privées et individuelles des femmes, au détriment des luttes collectives féministes (Banet-Weiser *et al.*, 2020; Projansky, 2001). Les tenantes de cette tendance politique peuvent même rejeter le titre de féministe, car elles considèreraient que l'égalité entre les hommes et les femmes serait déjà atteinte, tout en cherchant à être traitées de façon égale aux hommes dans certaines sphères, comme dans le milieu professionnel (McRobbie, 2004; Projansky, 2001). Cette posture écarte donc le militantisme et la théorie du genre en tant que rapport de pouvoir, au profit d'un féminisme dépolitisé et universalisé, dans lequel est valorisée l'atteinte de l'indépendance et la liberté de choix (McRobbie, 2004; Projansky, 2001). D'autres études sur le sujet soutiennent également que, dans le post-féminisme, les enjeux féministes peuvent être intégrés à la culture populaire dans une visée marchande, afin de répondre aux attentes des consommateurs, tout en masquant les postures féministes qui mettent l'accent sur le caractère systémique des oppressions vécues par les femmes (Berridge, 2010; Cervulle, 2009; Projansky, 2001).

On retrouve de nombreux exemples de la « sensibilité » post-féministe dans les films, les téléseries et la littérature à grand public, qui s'incarnent majoritairement dans la présence de discours contradictoires au sujet du rôle et de la condition des femmes. L'autrice Angela McRobbie utilise le terme « double entanglement » pour désigner cette ambivalence des représentations post-féministes, qu'elle analyse notamment dans le film à succès *Bridget Jones's Diary*¹⁸ (2004). Ces représentations seraient

¹⁸ Ce film anglais, réalisé par Sharon Maguire, est tiré du livre du même titre qui a été écrit par Helen Fielding et publié en 1996. Cette adaptation cinématographique a été produite par Working Title Films en 2001.

caractérisées par la coexistence de valeurs néoconservatrices (en ce qui a trait à la sexualité, la famille et les rapports de genre) et d'un processus de libéralisation (concernant les choix et la diversité au sein de la sphère domestique, ainsi que des relations sexuelles et des liens de parenté). Dans le film en question, nous suivons les péripéties de Bridget (jeune trentenaire, sans enfant et financièrement indépendante), qui se confie dans son journal au sujet de sa peur de rester célibataire et de ses angoisses liées au mode de vie de sa génération, c'est-à-dire un mode de vie s'éloignant du carcan traditionnel imposé aux femmes. N'ayant plus à suivre une voie tracée d'avance, Bridget, comme les autres femmes l'entourant, fait face à un futur incertain qui comporte son lot de risques. De façon générale, les productions culturelles comme *Bridget Jones's Diary* véhiculeraient l'idée que l'égalité des genres est déjà acquise (les femmes ayant d'ores et déjà la liberté de choix et d'action), tout en répudiant les luttes féministes actuelles (McRobbie, 2004; Gill and Herdieckernhoff, 2007). Par exemple, d'après Elizabeth Kaufer Busch, des séries comme *Ally McBeal*, *Sex and the city* et *Desperate Housewives*¹⁹ tiennent responsable le féminisme pour le mal-être et le mécontentement des femmes face à leur vie professionnelle et sentimentale, ainsi que leur rapport au corps et à la sexualité (2009).

Ce que la coexistence de discours contradictoires dans les représentations post-féministes exprime également, c'est que même si les femmes aujourd'hui ne sont plus cantonnées à des modes de vie traditionnels (par exemple, en étant femmes au foyer) et que les rôles de genre d'activité et de passivité sont moins clairement définis qu'auparavant (comme dans la sphère sexuelle)²⁰, le sexisme et l'hétéronormativité

¹⁹ Cette série américaine a été créée par Marc Cherry et a été diffusée de 2004 à 2012, sur le réseau ABC.

²⁰ Sur ce point, Maxime Cervulle indique dans son analyse du film *Death Proof* (réalisé par Quentin Tarantino et sorti en 2007) que le « pouvoir postféministe » (2009, p. 37), récemment attribué aux femmes dans ce type de production culturelle, peut se résumer à l'incarnation « d'une psychologie et

agiraient toujours comme paradigmes dominants (Gill et Herdieckernhoff, 2007; Sandeau, 2018). Par exemple, dans la « chick lit » (littérature sentimentale qui vise un public féminin), les femmes seraient dépeintes comme indépendantes financièrement (en travaillent en dehors de la maison), confiantes sexuellement et à la recherche de plaisir, tout en suggérant que le « vrai désir » des femmes serait en fait le mariage hétérosexuel monogame (Gill et Herdieckernhoff, 2007, p. 500). Cette quête de la relation romantique hétérosexuelle s'accompagne d'une injonction au travail sur le corps dans un but de séduction, d'une compétitivité entre femmes pour obtenir l'attention des hommes et d'une stigmatisation du célibat (Gill et Herdieckernhoff, 2007). Alors que les inégalités de genre au sein des couples sont passées sous silence dans ce type de productions culturelles, les hommes y occupent toujours un rôle dominant dans lequel ils connaissent mieux les désirs féminins que les femmes elles-mêmes (*ibid.*).

À l'instar de l'occultation du sexisme dans l'imaginaire post-féministe, l'intrication des différents systèmes de domination serait aussi invisibilisée dans ce genre de représentations (Sandeau, 2008; Gill et Herdieckernhoff, 2007; Nash et Grant, 2015). Outre le fait que l'héroïne post-féministe par excellence (ou la « femme moderne ») est blanche, hétérosexuelle, jeune, mince et répond aux standards de beauté hégémonique (Nash et Grant, 2015), des personnages comme Katniss Everdeen dans la populaire

d'affects typiquement masculins » (*ibid.*) (dans le cas du film analysé, de la masculinité violente et d'un désir de vengeance) dans un corps répondant aux standards des beautés et de désirabilités hégémoniques. De plus, certaines valeurs dites féminines, centrées sur la maternité, resteraient centrales dans les caractéristiques de ces personnages. Selon l'auteur, cette façon de représenter le pouvoir et l'indépendance des femmes évoquerait le fait que « les concepts mêmes de puissance et d'autonomie restent souvent cantonnés à la sphère culturelle du masculin » (*ibid.*). Cette même constatation est faite par Jules Sandeau, qui étudie les films de science-fiction dystopiques destinés à un public adolescent, comme *Hunger Games* (tiré du livre du même titre de Suzanne Collins, réalisé par Gary Ross en 2012 et produit par Color Force et Lions Gate film), alors que le pouvoir féminin (« girl power ») y prendrait élogieusement la forme de comportements féroces et agressifs chez les personnages féminins (2018).

tétralogie cinématographique *Hunger Games* vont aussi incarner l'effacement des revendications inclusives du féminisme dit de la troisième vague (Sandeau, 2008). De fait, comme l'indique Jules Sandeau, les rapports de domination générationnelle, de genre et de race y sont écartés au profit de la lutte des classes (la lutte des districts contre le Capitole, dans le cas présent), évoquant ainsi « une conception traditionnelle de la politique », en plus de dépeindre Katniss en « sauveuse blanche » (« white savior ») face aux personnes noires d'un autre district (*ibid.*).

Néanmoins, selon Nash et Grant, l'imaginaire post-féministe typique d'un féminisme libéral et privilégié, tel que précédemment décrit dans des productions culturelles comme *Bridget Jones's Diary* et *Sex and the city*, serait sujet à « réarticulation » et à une « remobilisation » (2015, p. 977). La série *Girls* (créée par Lena Dunham), plus récemment diffusée (de 2012 à 2017 sur la chaîne HBO), incarnerait les préoccupations de la génération du nouveau millénaire, qui doit affronter de nouvelles réalités socio-politiques et économiques (dans cette série, il est notamment question des difficultés à obtenir un emploi permettant de subvenir aux besoins de base, dans un New York post-récession économique). Véhiculant une vision plus négative de la « libéralisation » et de l'« empowerment » des femmes, les personnages féminins de *Girls* sont caractérisés par l'instabilité, le manque d'ambition et les déceptions. L'œuvre de Dunham est également porteuse d'un agenda féministe qui dénonce les privilèges systémiques et réintègre l'adage « le personnel est politique », en montrant que la sphère intime relève des luttes féministes (Nash et Grant, 2015, p. 988).

Ainsi, les productions culturelles empreintes de « sensibilité » post-féministe fournissent une relecture de la féminité traditionnelle, en mobilisant d'autres thématiques (comme l'auto-détermination et la responsabilité individuelle) que celles autrefois transmises par les valeurs chrétiennes en occident. À la lumière de la littérature scientifique sur le sujet, on peut donc se demander dans quelle mesure la

culture post-féministe affecte les représentations des violences sexuelles contre les femmes. Ou encore, on peut se demander en quoi les écrits sur la culture post-féministe, comme outils descriptifs, peuvent nous aider à cerner l'état actuel des représentations sur les agressions sexuelles.

1.4 Définition circonscrite du sujet de recherche

En reprenant la thèse de Teresa de Lauretis sur le cinéma (dont la pensée s'inscrit dans la lignée du travail philosophique de Michel Foucault et de Louis Althusser, tout en les dépassant), cette recherche conçoit les téléseries comme une technologie du genre (de Lauretis, 1987). Ce mémoire s'intéressera donc aux téléseries en tant que technologie sociale qui produit le genre (ses représentations et auto-représentations), au même titre que d'autres dispositifs de pouvoir présents dans nos sociétés. En ce sens, les téléseries participent à la construction sociale du genre en mettant en scène des hommes et des femmes auxquelles les spectateur.trice.s sont amené.e.s à s'identifier. Suivant cette logique, les images de téléseries qui mettent en scène des agressions sexuelles exposent aux publics des schèmes d'action genrés, ainsi que des modèles de féminité et de masculinité, qui peuvent être subjectivement intégrés par tout un chacun.

Des sociologues soulignent que les téléseries occidentales connaissent présentement un « âge d'art », alors que leur légitimité culturelle est de plus en plus reconnue (certaines téléseries étant maintenant comparées à des superproductions hollywoodiennes) et qu'on assiste à l'accroissement d'une masse de « téléphiles » (accroissement facilité par la multiplication de plateformes de visionnement et de chaînes offrant des séries de qualité) (Barrette et Picard, 2015; Lacasse et Picard, 2013). Les téléseries produites au Québec ne font pas exception à cette tendance, selon Pierre Barrette et Yves Picard, et

constituent « [...] un véritable phénomène culturel et social, donc la composante identitaire est essentielle pour qui veut comprendre la place que joue le petit écran dans le paysage social du Québec » (2015, p. 109). Tout en étant influencées par les « standards iconographiques » véhiculés par les productions culturelles états-uniennes (notamment en ce qui a trait à l'exposition de la sexualité et de la violence), les téléséries québécoises se distinguent de ses voisins anglophones (des États-Unis et du reste du Canada) par la langue française (également distincte par rapport à la France) et leur façon de penser le monde. Ainsi, s'intéresser sociologiquement aux téléséries québécoises consiste à analyser un produit culturel singulier, porteur d'une oralité nationale et, de ce fait, sujet à une « américanisation mitigée » (Barrette et Picard, 2015).

Néanmoins, Julie Beaulieu rajoute sur ce sujet que les téléséries québécoises se démarquent culturellement par leurs représentations de la sexualité, qui seraient peu nombreuses, moins explicites et plus pudiques « [...] quant à l'exhibition des corps nus et des différentes pratiques sexuelle » (Beaulieu, 2016, s.p.). Historiquement, les téléséries faites au Québec n'auraient pas été à l'avant-garde quant à ce type de représentations, alors qu'il était montré progressivement des images d'intimité sexuelle (et ce, dans un cadre de conjugalité hétérosexuelle), tout en adressant ces thématiques sans nécessairement les dépeindre graphiquement (*ibid.*). Dans ce contexte, nous pouvons nous questionner sur la présence marquée de scènes de violences sexuelles (justement de plus en plus graphiques et explicites) qui est aujourd'hui observable dans le paysage télévisuel québécois. Ce faisant, cette recherche permettra à juste titre de s'interroger sur ces récentes mutations de l'imaginaire culturel québécois et de produire des connaissances sociologiques sur ce sujet encore peu exploré. Les questionnements précédemment soulevés doivent être compris dans la conjoncture socio-politique actuelle, où les mouvements féministes de la dernière décennie ont largement remis en question les normes sociales qui banalisent les agressions sexuelles contre les femmes

(Leopold et al., 2019). Les dénonciations portées par ces mouvements ont notamment permis de déculpabiliser les victimes/survivantes d'agression sexuelle et de responsabiliser les agresseurs pour leur action, en plus d'engendrer des réflexions sur la notion de consentement et les rapports de pouvoir qui modulent les relations intimes (par exemple, lorsqu'une personne en position d'autorité entretient une relation intime avec une autre en position de vulnérabilité (Hudson, 2018; Leopold *et al.*, 2019). Étudier les représentations des violences sexuelles dans les téléseries québécoises actuelles participe également à réfléchir sur les possibles impacts de l'exposition de telles images sur les publics et de conscientiser l'industrie culturelle à cet enjeu.

En sus, je prioriserai dans ce mémoire une définition large et inclusive des violences à caractères sexuels, de façon à rester ancrée dans les débats entourant la mouvance #MoiAussi et #AgressionNonDénoncée. En ce sens, afin de visibiliser l'ensemble des expériences possibles de violence sexuelle, le terme d'agression sexuelle utilisé pour cette recherche ne se limitera pas à une situation de viol avec pénétration, mais plutôt à un spectre étendu d'actions et de paroles se rapportant au harcèlement, à la menace et à la coercition sexuelle, tel que compris dans la définition des violences genrées. Le concept de coercition sexuelle est particulièrement utile pour cette recherche, puisqu'il met en lumière les enjeux concernant le consentement, qui ont été le cheval de bataille des dernières luttes féministes sur les agressions sexuelles.

La coercition sexuelle permet de décrire l'utilisation de toute tactique ou stratégie dans le but d'engager une autre personne dans un comportement sexuel malgré l'absence de consentement libre et éclairé, ou l'expression manifeste d'un refus (Abbey *et al.*, 2014; Farris *et al.*, 2008). Les stratégies dites coercitives peuvent correspondre à l'utilisation de la manipulation (entre autres par l'entremise de promesses ou l'induction de la culpabilité), à des attouchements persistants (qu'il s'agisse de caresses ou de baisers), à l'intoxication du partenaire (qu'il s'agisse de drogues ou d'alcool), ou à l'utilisation de pression verbale ou de la force physique. La coercition sexuelle inclut donc les comportements légalement définis comme une agression sexuelle et comme un viol, mais renvoie également à des faits de violence

sexuelle ne rencontrant pas la définition légale d'une agression sexuelle ou d'un viol (Tedeschi et Felson, 1994). (Benbouriche et Parent, 2018, p. 82)

En résumé, ce chapitre permet de situer la problématique du mémoire dans le contexte de contestation féministe de la dernière décennie au Québec et ailleurs en occident. En exposant les multiples débats qui ont animé cette période d'émergence de mouvements féministes dénonçant les violences genrées (comme #MoiAussi), cette section du mémoire explique que la problématique de recherche s'intéresse à la potentielle recomposition des représentations des violences sexuelles contre les femmes dans cette conjoncture socio-politique. Plus généralement, cette recherche s'interroge sur le type de représentations des violences sexuelles contre les femmes qui sont observables dans l'imaginaire des téléséries québécoises contemporaines. En étudiant ces représentations et leurs possibles transformations, ce travail veut contribuer à l'identification des systèmes idéologiques et des normes sociales qui sont véhiculés dans les images actuelles de violence. Avant de poser les jalons théoriques de la recherche dans la section suivante, ce chapitre a également fait un survol des écrits scientifiques sur le phénomène des violences genrées, leurs représentations dans les téléséries, ainsi que sur les représentations de type post-féministe, en plus d'avoir proposé une définition sociologique du sujet de recherche.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Ce chapitre présente les différents concepts et théories mobilisés dans ce mémoire, en commençant par la conceptualisation du genre comme technologie sociale de Teresa de Lauretis. Par la suite, cette partie du mémoire décline plusieurs théories sur les violences contre les femmes, dans le but de définir le concept de violence genrée utilisé tout au long de la recherche. Pour finir, j'explicitai la théorie des scripts sexuels développée par William Simon et John H. Gagnon, afin de mieux comprendre comment les scripts sont utilisés dans cette recherche comme outil analytique.

2.1 Le genre

Les théories *queers* conceptualisent le rapport entre sexe et genre en opposition à une perception du sexe comme donnée naturelle et du genre comme relevant du domaine culturel (de Lauretis, 1987), de même que l'avaient fait des féministes matérialistes à partir des années 1970²¹. Cette conception du genre qui dériverait des différences

²¹ Voir par exemple le premier chapitre (« Notes pour une définition sociologique des catégories de sexe ») de l'ouvrage de Nicole-Claude Mathieu intitulé *L'anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*. Ce livre édité en 1991 regroupe des articles publiés depuis 1970, dont ce chapitre paru initialement en 1971 dans la revue *Épistémologie sociologique* (n° 11, 1^{er} semestre, p. 19-39). Voir

sexuelles (pensées en termes binaires) était répandue dans les réflexions des féministes dites de la deuxième vague, sans que le rapport sexe-genre soit problématisé (de Lauretis, 1987). Selon ces théories, dont Teresa de Lauretis et Judith Butler ont été parmi les fondatrices, le sexe serait plutôt le produit de constructions sociales, modelées par le genre. D'après Butler (1993), le sexe a non seulement un pouvoir normatif, mais il a aussi un pouvoir productif, au sens où le sexe s'inscrit dans des pratiques régulatrices qui produisent les corps et leur différenciation. Pour préciser les rôles du genre et du sexe, nous pouvons indiquer que le sexe n'est pas une surface neutre sur laquelle des significations culturelles genrées seraient ensuite inscrites. Ce sont les dispositifs discursifs et culturels liés au genre qui vont établir le sexe comme un fait de nature (Butler, 1999).

Pour de Lauretis aussi, le genre et le sexe ne sont pas des propriétés du corps qui existeraient intrinsèquement ou originellement chez l'être humain. En prenant comme point de départ Foucault et sa théorie sur la sexualité, la thèse qu'elle propose dans son livre *Technologies of Gender* (1987) stipule que des technologies sociales variées (par exemple, le cinéma et les discours institutionnalisés) produisent le genre, en tant que représentations et auto-représentations. Pour expliciter sa conception du genre comme étant produit par un ensemble d'effets sur les corps, les comportements et les relations sociales, de Lauretis décline sa pensée en quatre propositions. D'abord, elle suggère que le genre est (une) représentation, sans que cela signifie qu'il n'a pas d'implication dans la vie matérielle des individus. Plus précisément, le genre serait la représentation

également le livre *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel* rédigé par Colette Guillaumin et publié en 1972 par l'Institut d'études et de recherches interethniques et interculturelles.

d'une relation – celle d'appartenir à une classe²², un groupe ou une catégorie – et il construirait cette relation en assignant les individus à une position sociale. Ainsi, différentes significations sociales et effets concrets dans le monde matériel découlent de l'assignation au genre homme ou femme. Cette assignation serait attribuable au système sexe-genre, que l'autrice définit comme suit :

The sex-gender system, in short, is both a sociocultural construct and a semiotic apparatus, a system of representation which assigns meaning (identity, value, prestige, location in kinship, status in the social hierarchy, etc.) to individuals within the society. (1987, p. 5)

Ensuite, la représentation du genre serait également sa construction, selon de Lauretis (en d'autres mots, la construction du genre serait à la fois le produit et le processus de sa représentation). Dans le système sexe-genre, le genre serait une instance première de l'idéologie (comprise ici dans sa conception althussérienne), qui nécessite un sujet sur lequel s'exercer. Précisons que, d'après Louis Althusser, l'idéologie ne représente pas les relations réelles qui gouvernent l'existence des individus, mais celles imaginaires que les individus entretiennent par rapport aux relations réelles dans lesquelles ils vivent. De Lauretis reprend cette proposition, mais accorde une importance au niveau micro-politique et au sujet comme porteur d'agentivité et d'auto-détermination, contrairement à Althusser. En ce sens, si en représentant socialement le genre on affecte sa construction subjective et que réciproquement l'inverse se produit, l'individu pourrait en modifier sa construction, notamment par ses actions quotidiennes. Pour de Lauretis, le sujet est en fait simultanément à l'intérieur et à l'extérieur de

²² Dans ce cas, de Lauretis ne renvoie pas au concept de classe sociale, mais plutôt aux classes comme groupes d'individus rassemblés par des déterminants sociaux et des intérêts, tel que compris par Karl Marx (de Lauretis, 1987).

l'idéologie de genre et c'est à partir de ce positionnement qu'il a la possibilité d'en modifier sa construction.

La troisième proposition de l'autrice renvoie au fait que la construction du genre se poursuivrait aussi activement aujourd'hui qu'auparavant. Sur ce point, de Lauretis fait référence à la notion de technologie du sexe développée par Michel Foucault et qui permet de comprendre comment les représentations sont construites, acceptées et intégrées. En reprenant les termes de Foucault, de Lauretis définit cette notion ainsi : « “[...] a set of techniques for maximizing life” that have been developed and deployed by the bourgeoisie since the end of the eighteenth century in order to ensure its class survival and continued hegemony » (1987, p. 12). Ces techniques sont associées à différents discours sur la connaissance, appuyés par les institutions étatiques et permettant d'exercer un contrôle sur la sexualité des individus. Selon cette perception de la régulation de la sexualité, l'implantation de ces discours et modes de connaissance chez les individus ne doit pas être perçue de manière répressive, mais plutôt comme productive de relations sociales et de la sexualité. En l'état actuel, les technologies du sexe sont encadrées par le contrat patriarcal (centré sur la binarité des genres et l'hétérosexualité). Puisque, comme l'indique de Lauretis, des technologies du genre (le cinéma étant l'exemple de prédilection de l'autrice) sont toujours aussi actives aujourd'hui, il est nécessaire de sortir de ce cadre de référence androcentriste pour penser autrement le genre.

Ce qui nous amène finalement à la dernière proposition, soit que la construction du genre serait aussi effectuée par sa déconstruction. Il serait possible de déstabiliser les représentations du genre en investissant les marges des discours hégémoniques sur le genre, ainsi que les subjectivités et actions de type micro-politique (résistances individuelles, auto-représentations, etc.). Ce serait par les pratiques de résistances quotidiennes, qui s'inscrivent à la fois dans et en dehors de l'idéologie, que les sujets

pourraient exercer leur agentivité et gagner du pouvoir. De Lauretis spécifie que la déstabilisation du genre se fait par un mouvement de tension entre les représentations et les discours hégémoniques et des espaces non représentés encore (ou non existants). Suivant cette logique, les téléseries – tout comme le cinéma – constituent une technologie du genre qui véhicule les idéologies dominantes sur les différences sexuelles, mais elles ont aussi le potentiel de subvertir ces représentations en produisant les termes d’une construction du genre différente.

2.2 Les violences genrées

La violence, et précisément la violence contre les femmes, a tardé à être théorisée dans la discipline de la sociologie (Hanmer, 1977; Walby, 2012; Hearn, 2012). Lorsque la violence genrée est abordée par les sociologues, elle est souvent traitée comme sous-catégorie d’une théorie plus large du pouvoir, ou alors, les connaissances sur ce sujet sont dispersées dans différents champs de spécialisation. Diverses pistes de réponses ont été proposées afin d’expliquer ce relatif désintérêt. Jalna Hanmer (1997) soulève que la sous-théorisation du phénomène témoigne de l’acceptation des violences contre les femmes comme forme de contrôle social. Pour Sylvia Walby (2012), la violence serait restée en marge des débats théoriques en raison de la thèse largement répandue (soutenue notamment par Elias, Foucault et Weber) qui suppose que la modernité s’accompagnerait d’un déclin des comportements violents (ce qui a été contredit par de plus récentes études). Au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle, les études féministes ont mis en lumière l’irréductibilité théorique du phénomène des violences contre les femmes et son caractère proprement social (Hanmer, 1997; Walby, 2012).

Loin d'avoir toujours été considérée comme un fait social, la violence contre les femmes a historiquement été expliquée par des justifications d'ordre individuel ou en associant la violence aux « Autres » (Debauche et Hamel, 2013; Hanmer, 1977; Walby, 2012; Hearn, 2012). L'individualisation de la problématique sociale des violences genrées est soutenue par différentes thèses, dont celles qui défendent une conception biologique de la violence. Ces positions essentialistes sous-tendent que les hommes seraient violents par nature ou que leur violence serait liée à un dérèglement psychologique (par exemple, les hommes violents seraient déviants et leurs comportements inadéquats devraient être traités comme des pathologies) (Debauche et Hamel, 2013). Les thèses qui relèvent du psychologique vont aussi indiquer que la violence serait le résultat de frustrations et de tensions, ou encore que la violence serait apprise dans l'enfance et reproduite à niveau individuel, c'est-à-dire qu'il s'agit de réactions individuelles à une situation isolée (Hanmer, 1977; Beaudoin et Damant, 1995). Néanmoins, même les théories qui admettent la présence d'une socialisation conditionnant les hommes à adopter des comportements violents ne visibilisent pas le rôle des structures sociales et peuvent rester dans une conception où les hommes sont tenus individuellement responsables *d'incidents* violents (Hanmer, 1977; Hearn, 2012).

Pour également éviter d'avoir à expliquer la violence contre les femmes par les rapports inégalitaires de nos sociétés, la « déviance » a traditionnellement été associée à des sous-cultures ou à des populations stigmatisées. Renforçant ainsi d'autres dynamiques d'oppression, les hommes appartenant entre autres aux classes populaires ou aux populations racisées ont été identifiés à tort, notamment par les médias et le système judiciaire, comme étant plus violents que les hommes économiquement aisés et blancs (Debauche et Hamel, 2013; Hearn, 2012). En ciblant des groupes particuliers comme boucs émissaires, « [...] les milieux les plus favorisés donnent l'apparence de vouloir sauver les femmes des milieux populaires du sexisme des hommes qui les entourent »

(Debauche et Hamel, 2013, p. 7) et la violence reste impensée en tant que système (Hearn, 2012).

Vers les années 1970, les féministes radicales²³ ont défendu l'idée que les violences contre les femmes tirent leur origine d'un système de domination patriarcal et ont pour fonction sociale de contrôler les femmes par l'usage de la force et de la menace (Hanmer, 1977). Ces violences – qui s'inscrivent dans un continuum (allant de la plaisanterie sexiste au viol et au meurtre) – ne sont donc pas le résultat d'actes individuels, isolés ou naturels, mais bien le résultat d'un rapport de pouvoir exercé par un groupe dominant sur un groupe subalterne. La peur de la violence, ou celle réellement vécue, profite au groupe social des hommes dans différents domaines (dont les domaines économiques et sexuels) et cette extorsion de bénéfices est appuyée par les structures étatiques. De fait, les institutions de l'État (la police, le système judiciaire, le mariage, etc.) supportent et représentent les intérêts du groupe des hommes en banalisant et favorisant les actes de violence contre les femmes. Ainsi, il s'avère inutile que tous les hommes soient violents pour exercer un contrôle sur le groupe social des femmes, puisque les intérêts du groupe dominant sont assurés au niveau structurel

²³ Dans le texte *Struggle, Solidarity, and Social Change* (2020), Angela Y. Davis rappelle qu'en faisant la généalogie des luttes féministes, l'histoire doit être questionnée pour comprendre pourquoi certains travaux théoriques et revendications militantes sont attribués à une période et à des groupes sociaux spécifiques. À ce titre, elle indique que : « Much of the early work of Black feminism and radical women-of-colour feminism consisted of attempts to correct the historical record, pointing out that white women were not the only women who challenged misogyny and patriarchy, and that oftentimes women of colour engaged these challenges in a more complex, intersectional way » (Davis, 2020, p. 29). Ainsi, il a fallu un effort pour retracer le travail accompli pour contrer le phénomène des violences genrées, par exemple au sein du mouvement de libération Noir (« Black freedom movement ») dans le sud des États-Unis. Ce type de lutte a été – et est encore – marginalisé lorsqu'il est question de faire la généalogie des mouvements féministes dénonçant les violences sexuelles contre les femmes. C'est pourquoi ce mémoire veut mettre en lumière le fait que les féministes radicales de la deuxième moitié du 20^e siècle ne sont pas les seules à avoir conceptualisé ce phénomène social, même si la littérature se réfère majoritairement à ce courant pour faire mention des premières théorisations.

(*ibid.*). Cette période de bouleversement social et théorique a également permis d'ébranler le clivage traditionnel entre la sphère privée et publique, en exposant la dimension politique des violences subies dans l'espace domestique (Debauche et Hamel, 2013). L'intimité et la contrainte à l'hétérosexualité, en tant que structure de contrôle des comportements des femmes et d'exclusion de leur présence dans certains domaines, sont ainsi devenues des lieux de luttes et de revendications (Debauche et Hamel, 2013; Hanmer, 1977; Hearn, 2012).

Le terme « violence genrée »²⁴ a été introduit dans le langage académique au cours des années 1990 pour mettre l'accent sur la variable du genre dans le phénomène des violences sexistes (Hernando-Real et Ozieblo, 2012). Aujourd'hui, ce terme serait le plus « accepté » et ferait référence à cette problématique endémique qui correspond à un éventail de violences physiques et psychologiques basées sur le genre (dont le viol et les agressions sexuelles, le harcèlement sexuel, la violence conjugale, les mutilations génitales, le trafic sexuel, etc.) (Hernando-Real et Ozieblo, 2012; Skinner *et al.*, 2005). Même si les études font principalement référence aux femmes et filles cisgenres lorsqu'il est question de violences genrées (puisqu'elles sont majoritaires dans le nombre total de victimes) (European Institute for Gender Equality, s. d.; Government of Canada, 2018a; Skinner *et al.*, 2005), nous devons tenir compte du fait que les violences genrées affectent divers groupes de la population (entre autres les enfants, les personnes appartenant à la communauté LGBTQ+ et les personnes non-binaires). Comme indiqué dans la revue de littérature, les téléseries à grand public mettent surtout en scène la violence contre un certain profil de femmes (correspondant à une image normative de la féminité qui exclut la diversité de genre) et c'est pourquoi, dans le

²⁴ En anglais, les termes « gender violence » et/ou « gender-based violence » sont utilisés pour faire référence à la violence genrée.

cadre de cette recherche, ce sont les violences contre les femmes cisgenres qui sont au cœur de la problématique. Nous pouvons synthétiquement définir les violences genrées comme des agressions commises en raison de l'identité de genre de la personne visée (European Institute for Gender Equality, s. d.; Government of Canada, 2018a). De ce fait, les violences genrées sont à la fois le reflet des inégalités de genres et ce qui produit ces inégalités (Skinner *et al.*, 2005). Ce mémoire conçoit les violences sexuelles contre les femmes comme étant le résultat d'une domination systémique basée sur le genre (conceptualisation qui primait également lors du mouvement #MoiAussi) (Boyle, 2019) et, par conséquent, comme faisant partie du large spectre des violences genrées. Les violences genrées doivent également être comprises d'après une perspective intersectionnelle qui met de l'avant l'interconnexion des oppressions.

À ce propos, la posture épistémologique intersectionnelle (je me réfère pour ce mémoire aux travaux des féministes noires états-uniennes) propose de concevoir les rapports de domination comme l'enchevêtrement des diverses dynamiques d'oppression (de race, de genre, de classe, de religion, d'orientation sexuelle, etc.), qui produisent et reproduisent les inégalités sociales (Bilge, 2009; Crenshaw, 2005; Hill Collins, 2000). Cependant, nous devons tenir compte du fait que l'intersectionnalité s'inscrit au sein de diverses affiliations théoriques²⁵ et que son « sens est en constante négociation » (Bilge, 2009, p. 84). De plus, même si la théorisation de l'intersectionnalité est fréquemment associée à Patricia Hill Collins et Kimberlé Crenshaw vers la fin de la décennie 80, l'origine de cette posture remonte aux alentours du début des années 80, avec les travaux issus du *Black Feminism* (qui s'inscrivent

²⁵ Par exemple, il existe des débats entourant la filiation entre l'intersectionnalité et le post-modernisme. Sirma Bilge suggère à ce sujet qu'au-delà des différentes positions qu'occupent les théoricien.nes face à cette question, « [...] la montée de l'intersectionnalité a été facilitée par la mise en doute des vérités scientifiques et les critiques du positivisme encouragés par le postmodernisme [...] » (2009 : 76).

notamment dans la tradition du *Combahee River Collective*) (Bilge, 2009; Hancock, 2016; Jordan-Zachery, 2007). Selon, Julia S. Jordan-Zachery (2007), on pourrait aussi observer les racines de l'intersectionnalité dès le 19^e siècle (si ce n'est pas avant), alors que des femmes comme Maria Stewart (1832) et Anna Julia Cooper (1892) articulaient déjà les oppressions de genre et de race dans l'analyse des représentations des femmes noires.

Parmi les différentes théorisations de l'intersectionnalité, Kimberlé Williams Crenshaw a contribué au début des années 1990 aux réflexions sur le rapport entre les violences contre les femmes, le racisme et les inégalités de classe (Crenshaw, 2005). Plutôt que d'appréhender les violences contre les femmes en référence à des catégories identitaires universelles et mutuellement exclusives, elle propose de prendre en considération les interactions entre les diverses dimensions (de race et de classe, entre autres) qui déterminent l'expérience de la violence chez les femmes. Par exemple, Crenshaw a démontré dans son texte *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color* (initialement publié en 1991) que bon nombre de femmes vivant de la violence conjugale doivent également conjuguer avec une situation de pauvreté lorsqu'elles sont issues de communautés « minoritaires » aux États-Unis. Le sexisme, le racisme et les déterminants économiques vont s'influencer réciproquement, de manière à limiter les ressources disponibles en situation de violence. Ainsi, le phénomène des violences genrées ne peut être perçu comme une problématique unifiée, puisqu'il est vécu différemment dépendamment du positionnement social des individus. Un autre exemple d'intersections des oppressions dans les luttes contre les violences genrées, fourni par Angela Y. Davis (2020), renvoie au travail militant accompli (en particulier vers la moitié du 20^e siècle aux États-Unis) pour défendre des hommes noirs faussement accusés de viol. Comme l'indique l'autrice, l'activisme dans les communautés afro-américaines pour soutenir les femmes noires subissant des violences sexuelles était directement lié à la lutte contre

l'utilisation raciste des accusations de viol de femmes blanches par des hommes noirs et l'incarcération massive de cette population (qui a historiquement été associée à la violence et la misogynie, dans l'idéologie raciste).

En ce qui concerne spécifiquement le sujet de ce mémoire, soit les représentations des violences sexuelles contre les femmes, l'intersectionnalité nous permet d'analyser la sexualité comme un lieu de pouvoir. C'est-à-dire que dans l'hégémonie culturelle, la race et la sexualité – deux faits sociaux construits comme des déterminants biologiques – s'entrecroisent de façon à réifier les hiérarchies sociales (par exemple, lorsqu'on justifie la domination et le contrôle d'un groupe social par leurs comportements sexuels soi-disant déviants) (Hill Collins, 2000). En ce sens, les représentations de la sexualité normative et celle des groupes minorisés permettent la différenciation sociale entre les diverses populations, ainsi que la reproduction des frontières ethno-culturelles (Gail Collins, 2011; Hill Collins, 2000; Marlière et Guérandel, 2017). Ainsi, en analysant les téléseries choisies pour cette recherche, je m'attarderai sur la manière dont les pratiques sexuelles des groupes marginalisés sont mises en scène, qui « traduit une situation sociale ou le plus souvent un rapport de domination » (Marlière et Guérandel, 2017: 107).

2.3 La théorie des scripts sexuels

Dans les années 70 et 80, les sociologues états-uniens William Simon et John H. Gagnon ont développé la théorie des scripts sexuels en réaction aux approches naturalistes, qui étaient prédominantes dans la recherche en sexologie (Blum, 2009). Simon et Gagnon ont stipulé que la sexualité doit plutôt être analysée en fonction du contexte social et historique (Simon et Gagnon, 2003). En effet, ces auteurs ont suggéré

que nos comportements sexuels et de genres sont appris et que des messages culturels indiquent quelles attitudes sont attendues des individus (Simon et Gagnon, 1973). Il faut également considérer que l'intériorisation des normes sexuelles et de genres se fait en fonction de « scripts différenciés du genre ». C'est-à-dire que les hommes et les femmes intègrent des « prescriptions sociales » distinctes qui sont vues comme des traits naturels féminins et masculins (Gagnon, 1973). Lavigne et ses collègues (2013) rajoutent à ce propos que dans les scripts traditionnels, qui sont largement hétéronormatifs, l'accent est mis sur des rôles de genres d'activité et de passivité. L'apprentissage de ces rôles genrés peut aussi influencer les comportements des individus en cas d'agression sexuelle (Hust *et al.*, 2015).

Les écrits scientifiques relèvent certains éléments déterminants des scripts sur les agressions sexuelles, qui serviront de points de référence pour l'analyse des scènes choisies dans le cadre de cette recherche. Ces scripts sont décrits par Sandra Byers de la façon suivante :

[They] pi[t] the oversexed, aggressive, emotionally insensitive male initiator who is enhanced by each sexual conquest and taught not to accept “no” for an answer against the unassertive, passive woman who is trying to protect her worth by restricting access to her sexuality while still appearing interested, sexy, and concerned about the man's needs. (1996, p. 11)

Mettant la faute d'une agression sur la victime, ces scripts reposent sur certains mythes sur le viol; soit le fait que le viol conjugal n'existe pas, que les femmes prennent plaisir à être violées, que le viol implique une pénétration d'un pénis dans un vagin, que les femmes ont provoqué ou ont demandé à être violées et finalement, que les femmes mentent lorsqu'elles disent avoir été agressées (Edwards *et al.*, 2011; Salmona, s. d.; Billette *et al.*, 2005; Valzema, 2014). Miranda A. H. Horvath et Jennifer M. Brown mentionnent aussi la distinction entre les « vrais » et « faux » scripts sur les agressions sexuelles, qui est encore centrale dans les conceptions dominantes (Horvath et Brown,

2013). Cette distinction suggère que, dans les « vraies » histoires sur le viol (ou les histoires sur les « viols stéréotypés »), une femme serait attaquée de façon violente par un homme qu'elle ne connaîtrait pas, dans un lieu extérieur et étranger, tout en tentant de résister physiquement à l'agression (*ibid.*). Même si la victime doit faire preuve de résistance physique au moment de l'agression, ces mythes suggèrent aussi que les victimes d'agression sexuelle doivent ensuite se référer à des hommes pour obtenir justice ou de l'aide (Berridge, 2010; Cuklanz et Moorti, 2006). Les mythes sur le viol déterminent donc injustement quels sont les « vrais » viols et invalident à tort l'expérience de certaines victimes d'agression, en raison de leur non-correspondance aux idées préconçues sur les agressions sexuelles (Edwards *et al.*, 2011; Horvath et Brown, 2013).

À partir de théories scientifiques et populaires sur la violence et les conduites sexuelles, Gagnon (1973) indique que dans les scripts traditionnels, une agression sexuelle est présentée comme le résultat d'une pulsion incontrôlable de la part d'un agresseur. Ce dernier est considéré comme ayant des caractéristiques psychologiques différentes des autres hommes « normaux » de la population. Gagnon établit également une distinction importante entre les femmes au statut « protégé » (par exemple, celles qui sont mariées, supposément « honnêtes » et non disponibles sexuellement) et les femmes qui sont « sans protection » (telles que les femmes présumées disponibles, y compris sexuellement). Dans ce type de représentations traditionnelles, les premières seraient moins susceptibles de vivre une agression que les secondes. Gagnon souligne aussi le statut des femmes « quasiment protégées », dont la position est plus ambiguë, en raison des relations (non sexuelles) qu'elles entretiennent avec des hommes possédant une certaine autorité sur elles (comme c'est le cas dans les relations entre employées et patrons ou élèves et professeurs).

Les études précédemment nommées ont mis en évidence le rapport entre l'apprentissage des scripts sexuels et l'hétérosexisme, mais il faut aussi tenir compte de l'influence du racisme sur le processus d'intériorisation des normes. Il est établi que la sexualité est modulée par ce rapport de domination et que les représentations sur les agressions sexuelles sont empreintes de l'idéologie raciste (Hill Collins, 2000). Par exemple, comme le mentionne Patricia Hill Collins, dans l'idéologie hégémonique occidentale, la sexualité (ou l'hétérosexualité) des personnes afro-descendantes est sujette à une visibilité excessive. Dans cette conception raciste, qui s'inscrit dans l'histoire esclavagiste états-unienne, les hommes noirs portent le stigmate de violeurs s'attaquant aux femmes blanches et les femmes noires celui de la « Jézabel » (*ibid.*). Ou encore, tel que l'indique Lisa Gail Collins, le corps des femmes noires est perçu « comme un "objet anonyme disponible", perpétuellement accessible à l'intrusion masculine » (Gail Collins, 2011, p. 383). Néanmoins, les agressions sexuelles faites envers les femmes noires restent invisibilisées et soumises à une culture du silence (Hill Collins, 2000). Ce faisant, dans les scripts traditionnels sur les agressions, les hommes noirs peuvent être associés à l'archétype de l'agresseur, tandis que les femmes noires peuvent se faire refuser le statut de victime de violence sexuelle.

En somme, cette section a explicité les cadres théoriques mobilisés dans ce mémoire, en indiquant comment les concepts de genre et de violences genrées, ainsi que la théorie des scripts sexuels, sont compris dans le cadre de la recherche. En reprenant la pensée de Teresa de Lauretis, qui s'inscrit dans les théories *queers*, j'ai d'abord défini le genre (tout comme le sexe) en tant que donnée non naturelle. Selon l'autrice, le genre ne constitue pas une propriété du corps existant intrinsèquement chez l'être humain, mais il serait plutôt produit par des technologies sociales, à l'instar des productions culturelles. Ensuite, je me suis appuyée sur les différentes conceptualisations des violences contre les femmes pour retenir celles des féministes radicales qui indiquent que ce phénomène tire son origine d'un système de domination patriarcale et a pour

fonction de contrôler les femmes. Plus précisément, ce chapitre a voulu démontrer que les violences sexuelles contre les femmes font partie du large spectre des violences genrées, puisqu'elles sont le résultat d'une domination systémique basée sur le genre. Finalement, j'ai défini les scripts sexuels comme des représentations culturelles agissant telles des prescriptions sociales. Selon John H. Gagnon et William Simon, les scripts sont des guides qui désignent ce qui est socialement prescrit de faire et de penser dans des interactions sexuelles. La littérature scientifique met également en évidence certains éléments déterminants définissant les scripts traditionnels sur les agressions sexuelles, qui permettent d'étudier les représentations actuelles en évaluant leur changement. Dans le prochain chapitre, j'expliquerai les différentes étapes méthodologiques découlant de la problématique et du cadre théorique qui ont été effectuées pour répondre aux questions de recherche.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

Ce chapitre explique les choix d'ordre méthodologique retenu dans le mémoire, en débutant par la sélection des téléseries et des scènes étudiées, suivie par la description détaillée de données télévisuelles constituant l'échantillon (description des extraits et du récit dans lequel ils s'insèrent, du contexte de création, de la réception culturelle, etc.). Subséquemment, je décris les différentes étapes des stratégies de codification et d'analyse (soit une analyse thématique de données qualitatives). Cette partie du mémoire porte une attention particulière à l'étape de la conception des grilles thématiques, correspondant au développement d'un outil d'analyse pouvant être réutilisé dans d'autres recherches dont l'objet d'étude renvoie aux représentations des violences sexuelles contre les femmes. Enfin, la dernière section de ce chapitre énonce la posture épistémologique de la recherche.

3.1 Matériau de recherche

Dans le but d'étudier les représentations des violences sexuelles contre les femmes dans les téléseries québécoises actuelles, une analyse thématique de données télévisuelles a été effectuée. Trois séries à grand public contenant des images explicites et implicites de violence sexuelle ont été sélectionnées pour constituer le corpus

d'analyse, soit *Fugueuse* (saison 1)²⁶, *Les Simone* (saison 2)²⁷ et *Le monstre*²⁸. Les trois téléséries choisies²⁹ ont été projetées sur les chaînes de Radio-Canada ou TVA, soit les deux plus grands réseaux de télévision au Québec, et ont été diffusées pendant ou après le mouvement #MoiAussi (de 2017 à 2019 inclusivement). L'objectif de cette recherche n'est donc pas de voir l'effet de ce mouvement sur les téléséries québécoises, mais de comprendre comment le contexte socio-politique des dernières années a pu transformer les manières de représenter les violences sexuelles contre les femmes. De fait, comme le mentionne Karen Boyle (2019) dans son ouvrage sur #MoiAussi, les débats sur les agressions sexuelles soulevés durant cette période s'inscrivent au sein d'une longue tradition de contestations féministes (contestations qui ont été particulièrement présentes au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle). De plus, nous ne pouvons ignorer que la plupart des dénonciations faites lors de #MoiAussi avait déjà été formulées dans d'autres mouvements de moins grande envergure médiatique au cours de la dernière décennie au Québec. En fait, ce que j'ai tenté de démontrer dans cette recherche (en exposant les nombreux événements de contestations des violences

²⁶ La première saison de cette série, diffusée en 2018 sur la chaîne de TVA, a été scénarisée par Michelle Allen et réalisée par Éric Tessier.

²⁷ La saison 2 de cette série, diffusée en 2017 sur la chaîne de Radio-Canada, a été scénarisée par Kim Lévesque-Lizotte et réalisée par Ricardo Trogi.

²⁸ Cette série, diffusée en 2019 sur la chaîne de Radio-Canada, tirée du livre *Le monstre* d'Ingrid Falaise, a été scénarisée par Chantal Cadieux et réalisée par Patrice Sauvé.

²⁹ Des saisons spécifiques des téléséries étudiées ont été choisies, soit pour des raisons d'ordre logistique, soit pour répondre aux critères de la recherche. C'est-à-dire que la deuxième saison de *Fugueuse* n'avait pas encore été diffusée au début de l'étude et que la deuxième saison de la série *Les Simone* dédiait une place importante à la thématique des agressions sexuelles dans sa trame narrative, au contraire de ses deux autres saisons.

à caractère sexuel qui eurent récemment lieu au Québec³⁰), c'est que #MoiAussi a popularisé des discours féministes faisant plus largement partie d'une réflexion qui était déjà en cours.

De ce fait, les téléseries analysées pour ce mémoire n'ont pas été spécifiquement choisies selon leur date de parution, mais plutôt en fonction de leur orientation explicitement pédagogique et de sensibilisation vis-à-vis des violences contre les femmes ou des problématiques liées aux inégalités de genres. Ainsi, il fut sélectionné des séries dont les réalisateur.trice.s, scénaristes ou acteur.trice.s ont exprimé dans la sphère publique une volonté de changement social ou de conscientisation, durant la période de promotion ou de diffusion des séries en question³¹. Cette stratégie de sélection a été faite dans l'objectif d'accéder plus aisément aux discours non traditionnels qui ont pu émerger des mouvements de dénonciation des violences sexuelles.

Le choix des extraits téléseriels à analyser s'est fait selon un processus d'échantillonnage raisonné, consistant à identifier les épisodes et passages qui mobilisent les dimensions pertinentes au regard de cette recherche (Blais *et al.*, sous

³⁰ Par exemple, le mouvement #AgressionNonDénoncée, la campagne *Sans oui c'est non!*, le rapport ESSIMU, etc.

³¹ À titre d'exemple, l'émission de télévision *Tout le monde en parle* a reçu sur son plateau des membres de l'équipe de chacune des téléseries sélectionnées dans ce mémoire, au moment de la promotion, pour discuter des enjeux soulevés par ces téléseries et pour sensibiliser le public à ces problématiques. D'abord, le 25 septembre 2016, Kim Lévesque-Lizotte (scénariste), Ricardo Trogi (réalisateur) et Anne-Élisabeth Bossé (actrice) ont été invité.e.s pour parler de la composante féministe de la téléserie *Les Simone*. Ensuite, Ludivine Reding (actrice principale de *Fugueuse*) s'est exprimée à propos de l'exploitation sexuelle des jeunes femmes, le 18 mars 2018. Finalement, le 24 février 2019, ce fut au tour d'Ingrid Falaise (autrice du livre *Le monstre*), Rose-Marie Perreault (actrice principale) et Mehdi Meskar (acteur principal) de venir parler de la violence conjugale, qui constitue le sujet principal de la téléserie *Le monstre*.

presse). Cela signifie que, suite à l'écoute des téléseries étudiées, il a été sélectionné les scènes qui traitent spécifiquement des violences sexuelles contre les femmes – qu'elles soient explicites ou implicites³² – ainsi que du contexte entourant une agression. Ce faisant, ces passages incluent autant des scènes graphiques de violences sexuelles que les événements (dénonciation à la police, consultation auprès d'un.e psychologue, etc.) et discussions (lorsqu'un personnage se confie à un autre, par exemple) qui précèdent ou suivent la scène d'agression en tant que telle. Au cours de l'analyse thématique, des extraits ont été exclus ou ajoutés à l'échantillon, en fonction de la pertinence de ces passages vis-à-vis des thématiques associées aux scripts sur les agressions sexuelles. Dans le texte, les extraits analysés sont identifiés par un code : « E » pour « épisode » et « S » pour « scène », suivis du numéro de l'épisode et de la scène auxquels le passage réfère (par exemple, « E2/S4 »)³³. Les extraits qui ne font pas partie de l'échantillon formel de données télévisuelles sont inscrits dans leur forme complète (par exemple, « épisode 6, 3 min à 5 min »), lorsqu'ils sont mobilisés pour enrichir ou compléter l'analyse.

3.2 Description des téléseries analysées

La première téléserie analysée, *Fugueuse*, raconte l'histoire fictive de Fanny, une adolescente de 16 ans (blanche, hétérosexuelle et issue de la classe moyenne), qui

³²C'est-à-dire des violences qui ne sont pas montrées de manière graphique ou qui n'impliquent pas de la violence physique.

³³ Tous les extraits analysés sont regroupés dans un tableau à l'annexe D.

tombe amoureuse d'un homme de 28 ans (aussi blanc et hétérosexuel). Ce dernier, Damien, lui fait miroiter une vie de luxe, en lui promettant qu'il l'amènera à Miami pour qu'elle puisse danser dans son « *clip* » de musique. La jeune femme entame cette relation sous le regard inquiet de ses ami.e.s et de sa famille, alors que son entourage la prévient du danger qui l'attend. En effet, peu de temps après le début de leur relation, nous comprenons que Damien est en fait un proxénète qui tente d'entraîner Fanny dans le monde des bars de danseuses et de l'industrie du sexe. Tout au long de la série, nous voyons la jeune protagoniste dégringoler dans une chute en enfer, alors que Damien l'exploite sexuellement et économiquement, l'abuse physiquement et finit par la vendre à un autre proxénète. À la fin de la série, Fanny trouve la force de dénoncer son agresseur au système de justice.

Les scènes choisies pour l'analyse sont celles qui traitent du viol collectif (E4/S1, E5/S1, E6/S1 et E6/S2), de la tentative de viol par un client de Fanny (E7/S1), de la séquestration de Fanny après qu'elle ait été vendue par Damien (E10/S1 et E10/S2) et du procès contre Damien (E10/S3, E10/S4 et E10/S5). Concernant la scène du viol collectif, nous voyons Fanny rejoindre Damien dans son loft luxueux, où elle est censée pratiquer une chorégraphie de danse pour le « *clip* » en question. À son arrivée, plusieurs hommes sont en train de préparer les lieux pour le tournage. Natasha, une danseuse un peu plus âgée que Fanny, qui danse également dans le « *clip* » de musique et qui est une amie de Damien, est la seule autre femme présente. Fanny et Natasha se changent dans une pièce plus isolée et nous les voyons discuter. Fanny partagera son anxiété avec l'autre femme qui lui offrira une boisson contenant de la drogue, supposément pour l'aider à se détendre. Natasha sert à Fanny un verre dans lequel a été dissimulée une double dose de ce que nous supposons être du GHB. Nous les voyons ensuite danser de façon sexualisée sur les lieux du tournage, même si Fanny semble être de plus en plus intoxiquée. Alors que Fanny est presque inconsciente, Damien lui annonce qu'il doit quitter précipitamment les lieux. Dès son départ, Carlo (un homme

noir qui est un ami de Damien) s'approche de Fanny et la viole sur un sofa en plein milieu du loft, sous le regard des autres hommes présents et de la caméra de Natasha, qui filme l'entièreté de la scène. Suite à cela, trois autres hommes (deux hommes blancs et un noir) entourent la jeune femme inconsciente et commencent à se déshabiller. La scène se termine sur ce plan de viol collectif.

Les autres scènes entourant cet événement nous montrent Fanny se faisant raccompagner chez ses parents par Carlo, après l'agression. Lors de ce passage, nous constatons que Fanny n'a aucun souvenir de ce qu'elle a subi. Arrivée au foyer familial, elle s'isole dans sa chambre et des bribes de l'agression lui reviennent à la mémoire. Quelque temps plus tard, les ami.e.s de Fanny reçoivent la vidéo du viol collectif et la confrontent à ce sujet. Ces dernier.ère.s tenteront de l'aider, mais Fanny ne comprend toujours pas que cette agression est associée à sa relation avec Damien.

Plus tard dans la série, lorsque Fanny commence à avoir des rapports sexuels en échange d'argent, au profit de Damien, un client tente de la violer dans une chambre de motel parce qu'elle refuse d'avoir une relation sexuelle sans protection. Précédemment, nous avons vu que Damien lui a fait boire à son insu un verre d'eau contenant du GHB. Fanny réussit à s'échapper tant bien que mal, alors qu'elle est intoxiquée, et à rejoindre Damien qui ira récupérer l'argent auprès du client qui tente de s'enfuir. Peu de temps après, Damien amène Fanny à Toronto où il la vendra à Vlad, un autre proxénète. Celui-ci séquestrera Fanny pour l'obliger à avoir des relations sexuelles avec des clients. Elle sera secourue par la police après qu'elle ait alerté un homme venu livrer de la pizza à l'appartement de Vlad. Les dernières scènes sélectionnées sont celles qui montrent le processus judiciaire : Fanny doit témoigner au procès de Damien, sinon les accusations risquent de ne pas être retenues.

En ce qui a trait à la réception culturelle, beaucoup d'encre a coulé dans les journaux à grand public concernant la série *Fugueuse*, tout comme pour *Le monstre*, qui ont été majoritairement bien reçues par la critique médiatique. Ces deux séries, qui sont parfois comparées l'une à l'autre, ont notamment été saluées pour leur pertinence sociale (Dumas, 2019; Fournier, s. d.; Leclerc, 2018; Papineau, 2019). Même si la série est fictive, l'histoire de Fanny serait inspirée de l'expérience des jeunes filles exploitées sexuellement (Fortier, 2018) et le réalisme de *Fugueuse* a été applaudi par plusieurs intervenant.e.s (de centres jeunesse, de la police, etc.) dans ce domaine, qui voient la série comme un outil de sensibilisation auprès des jeunes (Lavoie, 2019; Pion 2020; Gonthier, 2019). C'est d'ailleurs dans cette optique que la réalisatrice, Michelle Allen, a voulu créer la série. Cette dernière s'est exprimée sur ses intentions dans une entrevue diffusée par TVA : « Je pense qu'il y a beaucoup de préjugés. On juge beaucoup les filles et les familles. On dit : qu'est-ce qu'ils font les parents ? Comment ça se fait que ça arrive ? Les filles n'ont pas de tête ? Et si on peut, avec cette série-là, aider à faire disparaître ou à diminuer ces préjugés-là, j'aimerais tellement ça. [...] Avec ce sujet-là, j'ai découvert des affaires. Pis je savais que je parlais de choses que notre société n'a pas encore entendues, donc à tous égards ça me tentait. Pis je me suis aussi donné les moyens d'éviter les clichés [...] » (2018). En sus, le site Internet dédié à la télé-série propose des ressources pour les jeunes filles vivant de l'exploitation sexuelle et leurs parents, comme des lignes d'écoute et des centres pour femmes.

Fugueuse a été diffusée dans un contexte où l'attention médiatique et politique était centrée sur un supposé accroissement des fugues des jeunes filles (notamment en raison d'une série de fugues qui eurent lieu dans un Centre jeunesse de Laval) (Nadeau, 2020). Dans une veine moins apologétique de la série, d'autres spécialistes questionnent les impacts que *Fugueuse* pourrait avoir sur la façon dont la société se représente ce phénomène. La professeure en travail social à l'UQAM, Jade Bourdages, suggère que, loin de constituer une véritable crise sociale, l'attention publique accordée aux fugues

des jeunes filles renverrait à une panique morale³⁴ (cité dans Nadeau, 2020). De fait, les statistiques sur le sujet depuis 2012 n'indiquent pas d'augmentation marquée du nombre de fugues et les garçons seraient légèrement surreprésentés parmi les jeunes fugueur.euse.s. Selon Michel Dorais, sociologue de la sexualité et professeur à l'Université Laval, l'engouement médiatique sur les fugues des mineurs aurait également été orienté vers la responsabilité individuelle des jeunes filles (dans *Fugueuse*, l'accent serait mis sur les choix et le jugement de Fanny), plutôt que sur le système sexiste permettant l'exploitation sexuelle des femmes (*ibid.*).

Quant à la télésérie *Les Simone*, elle nous plonge dans un univers totalement différent, où nous suivons les aventures de trois femmes, dans la jeune trentaine, qui sont aussi blanches, hétérosexuelles et provenant de la classe moyenne. C'est surtout le parcours de Maxime qui constitue la trame narrative centrale. Cette dernière effectue un retour à l'université en science politique, suite à une rupture avec son ancien partenaire amoureux. Elle y rencontrera Clément, son professeur, qui lui partagera sa passion pour la politique et avec qui elle développera des affinités. Elle apprendra davantage à le connaître grâce à son implication dans le parti politique où Clément travaille. Leur

³⁴ Le concept de panique morale a initialement été défini par Stanley Cohen de la façon suivante : « Societies appear to be subject, every now and then, to periods of moral panic. A condition, episode, person or group of persons emerges to become defined as a threat to societal values and interests; its nature is presented in a stylized and stereotypical fashion by the mass media; the moral barricades are manned by editors, bishops, politicians and other right-thinking people; socially accredited experts pronounce their diagnoses and solutions; ways of coping are evolved or (more often) resorted to; the condition then disappears, submerges or deteriorates and becomes more visible. Sometimes the object of the panic is quite novel and at other times it is something which has been in existence long enough, but suddenly appears in the limelight. Sometimes the panic passes over and is forgotten, except in folklore and collective memory; at other times it has more serious and long-lasting repercussions and might produce such changes as those in legal and social policy or even in the way the society conceives itself » (1972: 1).

relation deviendra plus ambiguë au moment où Clément commence à lui faire des avances.

Maxime n'ayant été agressée qu'une seule fois, les scènes sélectionnées sont celles en lien avec sa relation avec Clément (E11/S1, E12/S1 et E12/S2), l'agression en tant que telle (E12/S3) et les événements qui suivront (E13/S1, E13/S2, E13/S3, E13/S4, E13/S5 et E13/S6), comme une discussion avec ses amies à ce sujet et le licenciement de Clément. Le premier extrait choisi met en scène Maxime qui discute avec Clément dans sa voiture. Ce passage témoigne de l'ambiguïté de leur relation, puisque Clément embrasse Maxime qui ne s'y attendait pas. Troublée par la tournure des événements, Maxime ira chercher conseils auprès de Léanne, la cheffe du parti Front démocratique, dans lequel elle est impliquée avec Clément. Suivra la scène d'agression sexuelle, où nous voyons Maxime et Clément qui sont réunis dans l'appartement de ce dernier, pour discuter de leur relation. Ils boivent de l'alcool (nous remarquons que Clément ressert fréquemment du vin à Maxime) et passent une bonne soirée à parler de tout et de rien. La situation devient plus tendue lorsqu'ils abordent la nature de leur relation. À cet instant, Clément devient plus insistant dans ses avances et suggère que Maxime aurait tenté de le séduire dans le passé. Maxime lui indique qu'elle n'est pas intéressée par lui et qu'elle souhaite quitter les lieux, mais Clément se fera d'autant plus insistant. Il la violera pendant qu'elle restera complètement immobile. Il lui demandera ensuite si elle souhaite avoir un « *lift* » jusqu'à chez elle. Elle lui répond par la négative, le salue et quitte les lieux.

Le lendemain de l'agression, deux amies de Maxime, Laurence et Nikki, la rejoignent chez elle pour discuter de cet événement. Elles aborderont la possibilité de dénoncer Clément, mais Maxime refuse. La même journée, Maxime donne sa démission à Léanne, prétextant qu'elle ne peut poursuivre son implication politique. Se doutant que Clément est responsable de cette démission soudaine, Léanne confronte Clément sur

ses agissements envers les jeunes femmes du parti. Cette saga se termine par le congédiement de Clément, qui nie les événements et menace Léanne de ruiner sa réputation.

L'émission *Les Simone* a connu un accueil plus mitigé, alors que certain.e.s soulignaient avec enthousiasme le caractère féministe de la série et que d'autres critiquaient le manque de nuances chez les personnages, qui seraient dépeints de façon stéréotypée (Lalonde, 2017; Morneau, 2016; Therrien, 2016). Cette ambiguïté est aussi présente dans l'équipe de conception de la série, alors que le discours de Louis Morissette (co-auteur et producteur) diverge de celui de Kim Lévesque-Lizotte, clairement assumé comme féministe (cité dans Collard, 2016). Tandis que l'autrice des *Simones* stipule que cette série est « [...] un clin d'œil à Simone de Beauvoir, presque un hommage », son homologue masculin indique que le réalisateur (Ricardo Trogi) et lui-même ne voulaient pas « [...] que le propos des filles soit trop appuyé, que les personnages aient les baguettes en l'air. [Il] voulait donner à cette série de filles un ton de « série de gars » (*ibid.*). Paradoxalement, certaines des critiques les plus acerbes sont venues du public féminin, qui s'opposait à « l'étiquette idéologique » féministe (Lévesque-Lizotte, s.d.) et au portrait « pathétique » des personnages féminins (Lévesque-Lizotte, cité dans Dumais, 2018). En effet, le milieu intellectuel féministe se serait opposé à la représentation de la pensée de Simone de Beauvoir et, de manière plus générale, la majorité des spectatrices de la génération des protagonistes des *Simones* ne se seraient pas identifiées à leurs expériences comme femmes (Dumais, 2018; Lévesque-Lizotte, s.d.; Bernier *et al.*, 2017; Petrowski, 2016).

Dans la dernière télésérie sélectionnée, nous assistons à une histoire « vraie », vécue par la comédienne et autrice Ingrid Falaise. Ce récit nous expose les cycles de la violence conjugale, puisque toute la série est orientée sur la relation entre une jeune femme qui tombe amoureuse d'un homme qui lui fera vivre de la violence physique,

sexuelle, psychologique et économique, au cours de plusieurs années. Cette femme – encore une fois, blanche, hétérosexuelle et issue de la classe moyenne – est âgée de 18 ans au moment de sa rencontre avec « le monstre », dont le nom est tu dans la série (la voix de Sophie en narration le nomme simplement « M »). Celui-ci, sensiblement du même âge, est une personne immigrante d'origine maghrébine qui pratique la religion musulmane. Au fil de l'histoire, nous voyons Sophie s'engouffrer dans une relation de manipulation et de terreur, alors que ses parents essaient de la secourir par tous les moyens. Sophie se mariera avec son partenaire et se convertira à l'Islam pour se rapprocher de lui. L'histoire se termine lorsque Sophie réussit à quitter définitivement « M », avec l'aide de sa famille et du détective privé engagé par ses parents, après avoir frôler la mort.

Dans *Le monstre*, les scènes retenues entourent plusieurs événements qui ont eu lieu au cours de la relation de Sophie avec « M ». Cependant, ces extraits ne suivent pas un ordre chronologique puisque la formule scénaristique de cette télésérie fait des allers-retours entre deux temporalités, soit le moment présent, où Sophie retournent vivre chez ses parents après avoir mis fin à sa relation conjugale, et le passé où l'on voit comment sa relation a évolué depuis ses débuts. Ainsi, ont été analysées des scènes liées au retour de Sophie dans la maison familiale (E1/S1), la thérapie qu'elle suit avec une psychologue (E2/S1 et E4/S3), sa rencontre avec l'ex-partenaire de « M » dans un centre pour femmes victimes de violence conjugale (E3/S1, E3/S2 et E3/E3), le refus de Sophie de porter plainte contre « M » (E4/S1), les pressions extérieures pour conserver le mariage (E4/S2), le viol collectif (E4/S4 et E5/S1) et la tentative de meurtre qui est précédée d'un viol (E6/1).

Les deux passages les plus significatifs sont la scène de viol collectif et la tentative de meurtre. Dans ces extraits, on voit d'abord Sophie qui rentre à son appartement après une journée de travail, accompagnée par un collègue bienveillant. « M », qui est en

train de consommer de l'alcool et des drogues avec d'autres individus que nous n'avons pas vus à d'autres moments dans la série, l'épie par la fenêtre. À son arrivée, Sophie le voit collé à une autre femme et lui demande d'expulser tout le monde de l'appartement. Le « monstre » lui dit alors qu'il l'a vue avec un autre homme et lui demande si elle « fait un travail de pute » (E4/4). Sur ce, il dit à deux hommes présents sur les lieux de « se servir » (E4/S4). Ils la violeront alors que Sophie tente désespérément de s'enfuir et les supplie d'arrêter.

L'autre scène de viol est celle où la violence conjugale vécue par Sophie atteint son paroxysme. Au début de l'extrait, Sophie est dans son appartement modeste, elle est voilée et prie Dieu de lui donner la force de quitter son mari. Ce dernier, qui semble être en état d'ébriété, entre dans leur domicile et se dirige vers Sophie dans l'intention d'avoir une relation sexuelle avec elle. Elle lui demande d'arrêter, mais il persiste et la viole, sous ses hurlements et ses pleurs. Il va ensuite la frapper à moult reprises pour qu'elle cesse de crier. Il étouffera Sophie avec un oreiller pour la faire taire, ce qui lui fera perdre connaissance. Croyant l'avoir tuée, le « monstre » quitte la pièce en état de panique, semblant regretter ses gestes. Elle reprendra conscience à ce moment et s'enfuira en courant dans une ruelle sombre. Son agresseur la poursuivra jusqu'à ce qu'elle réussisse à s'échapper, en embarquant dans la voiture du détective que ses parents ont engagé pour la protéger. La scène se conclut sur une image du « monstre » qui pousse un long hurlement.

Le monstre a reçu des critiques élogieuses dans la presse québécoise et l'histoire d'Ingrid Falaise est devenue une forme de symbole de la lutte contre les violences conjugales. C'est ce qu'on constate en sachant que l'autrice est aussi la porte-parole de l'organisme SOS violence conjugale (avec qui la production de la série a d'ailleurs conclu un partenariat afin que les spectatrices aient accès à de l'aide) et la conceptrice

du documentaire *Face aux monstres* (2019)³⁵, qui a pour but de sensibiliser le public aux violences subies dans l'espace domestique (Grenier, 2018; Lafortune, cité dans Rego, 2019). Suite à la diffusion de la série, il semble que les efforts pour conscientiser la population à cet enjeu aient porté fruit, alors qu'un centre d'hébergement pour femmes victimes de violence conjugale (la Maison d'hébergement pour Elles des Deux Vallées) a même vu son nombre de demandes augmenter (Radio-Canada, 2019). De plus, pour une psychologue spécialiste en violence conjugale, Joane Turgeon, cette série aurait réellement permis d'exposer les mécanismes propres aux relations toxiques qui sont habituellement écartés des représentations à l'écran (dans Radio-Canada, 2019).

3.3 Stratégie de codification

En s'intéressant aux scénarios culturels sur le viol – et non à la réception culturelle – présents dans *Fugueuse*, *Les Simone* et *Le monstre*, cette recherche s'inspire de différents travaux faisant la codification et l'analyse de téléseries, dont ceux de Julie Lavigne et ses collègues (2013), de Martin Blais et ses collègues (sous presse), ainsi que de Gail Markle (2008). La stratégie de codification de ce mémoire consistait d'abord à identifier, lors du visionnement, les composantes d'un extrait télévisuel ayant trait au contexte d'une situation de violence sexuelle et aux profils des victimes/survivantes et des agresseurs. Ensuite, il s'agissait de repérer quels éléments de ces passages seraient inclus aux grilles de codification thématique qui ont été créées

³⁵ Ce documentaire, produit pour faire suite à la série *Le monstre*, a été réalisé par Mariane McGraw et diffusé en 2019 sur la chaîne de Radio-Canada.

dans le cadre de cette recherche, de façon à sélectionner les scènes qui reflètent des scripts traditionnels et celles qui les modifient, ainsi que les représentations de type post-féministe. Tous les extraits faisant partie de l'échantillon ont été codés, même si chaque extrait n'a pas nécessairement été associé à des codes issus de toutes les grilles. Les thèmes (correspondant à des codes) tirés de la littérature ou attribués aux extraits télévisuels analysés sont compris dans cette recherche comme des « [...] ensemble[s] de mots permettant de cerner ce qui est abordé dans l'extrait du corpus correspondant, tout en fournissant des indications sur la teneur des propos (Paillé et Mucchielli, 2012, p. 242). L'étape du codage a été effectuée grâce au logiciel d'analyse de données qualitatives NVivo 12, produit par QSR International.

Trois grilles de codification (voir l'annexe A pour la grille sur les scripts traditionnels, l'annexe B pour la grille sur les scripts s'éloignant de la tradition et l'annexe C pour la grille sur les représentations post-féministes) ont ainsi été conçues pour répondre aux objectifs de cette recherche, selon une démarche déductive et inductive (Kim *et al.*, 2007). C'est-à-dire que deux grilles (annexes A et C) incluent des thématiques qui ont été déterminées de façon déductive, à partir de la revue de littérature sur les scripts traditionnels et le post-féminisme, et qu'une recherche inductive a été ultérieurement effectuée pour identifier les thématiques liées aux scripts non traditionnels (annexe B). Ces grilles thématiques m'ont permis de coder les représentations étudiées lors de l'analyse thématique des trois téléséries choisies.

La grille portant précisément sur les scripts traditionnels comporte quatre colonnes. La première indique les ensembles thématiques plus larges, qui font référence à des facettes spécifiques des scripts sur les agressions (Kim *et al.*, 2007), soit : le contexte d'une agression sexuelle, le profil de la victime/survivante d'une agression et le profil de l'agresseur. Dans la deuxième colonne, les codes (ou les thématiques correspondant aux scripts traditionnels sur les agressions sexuelles) associés à ces ensembles

thématiques sont déclinés. Sept codes ou thèmes sont associés au contexte d'une agression sexuelle (par exemple, « La victime/survivante est agressée de façon violente », « La victime/survivante a tenté de résister physiquement à son agresseur » et « Les femmes mentent lorsqu'elles disent avoir été sexuellement agressées »), quatre sont en lien au profil de la victime/survivante (tels que « Les femmes séduisantes sont plus susceptibles d'être agressées sexuellement » et « La victime/survivante a provoqué son agression par ses agissements et/ou son habillement ») et cinq ont trait au profil de l'agresseur (comme « L'agresseur est un homme étranger à la victime » et « L'agresseur a des pulsions incontrôlables qui le poussent à commettre une agression »). Dans la troisième colonne sont rassemblés les indicateurs reliés à chaque code, qui ont trait à des mises en scène (« L'agresseur a utilisé une arme pour commettre le viol », « La victime/survivante se fait secourir par un homme au moment de l'agression », etc.), structures narratives (« La victime/survivante a été agressée, car elle a eu des comportements séducteurs envers son agresseur », « L'agresseur commet le viol, car il a des frustrations sexuelles et ne peut contrôler ses pulsions », etc.), discours (« L'agresseur a des comportements considérés par les autres comme immoraux, dépravés ou excessifs », « L'agresseur a une vie sexuelle considérée par les autres comme « hors normes » et/ou déviante », etc.) et choix des acteurs.trices (« La victime/survivante répond aux standards de beauté hégémoniques », « L'agresseur a une allure repoussante », etc.). Finalement, la dernière colonne fournit les références à la littérature desquelles découlent les indicateurs, en précisant la ou les sources qui ont permis de définir chaque indicateur. Pour obtenir la liste de tous les codes et des 47 indicateurs s'y rapportant, consulter l'annexe A.

Ayant obtenu les codes de cette première grille de façon déductive, cette partie de l'étape de la codification s'est faite selon une démarche de thématisation séquenciée (Paillé et Mucchielli, 2012). Cela signifie qu'une liste de thème a été déterminée en vue d'analyser les extraits de l'échantillon et que la grille a été ensuite

systématiquement appliquée à ces données télévisuelles. Ce premier ensemble de thématiques n'a donc pas été sujet à changement, tandis que le deuxième – celui sur les scripts non traditionnels – a été soumis à un processus itératif de révision et d'ajustement à partir des données de terrain. De fait, les colonnes réunissant les codes et indicateurs du tableau sur les scripts s'éloignant des représentations traditionnelles étaient vides au moment du codage, considérant que la littérature ne définit pas clairement en quoi les scripts contemporains peuvent diverger des précédents et que ce mémoire cherche justement à définir les possibles transformations des scripts sexuels. Ce tableau comporte donc les mêmes colonnes que le précédent (une première sur les ensembles thématiques, une deuxième sur les codes ou thèmes sur les scripts novateurs et une troisième sur les indicateurs), mis à part la dernière colonne indiquant les références de la littérature. Cette étape inductive d'attribution de codes au matériau de recherche s'est faite selon une démarche de thématisation en continue, qui consistait à identifier et à noter les thèmes tout au long de l'écoute des extraits de l'échantillon (Paillé et Mucchielli, 2012). Pour ce faire, la thématisation en continue requiert qu'on se rapporte fréquemment aux questions et objectifs initiaux, qui guident la recherche et permettent de déterminer si un thème est significatif ou non (*ibid.*). Ces thèmes correspondent à des unités de sens, à savoir de nouveaux sujets soulevés par le matériau qui sont pertinents à l'égard de la problématique de recherche (*ibid.*). En outre, les thèmes qui font partie de cette deuxième grille ont la particularité d'avoir été définis en opposition aux scripts traditionnels sur le viol. En ce sens, un élément d'un extrait (par exemple, une action ou un discours) était tagué d'un thème s'il était évocateur à la lumière de l'objet de recherche et s'il ne pouvait pas être défini par une composante descriptive relevant des scripts traditionnels (par exemple, est-ce que cet extrait m'informe sur le profil de l'agresseur ou de la victime/survivante ? Est-ce que cette représentation du viol correspond aux types d'images traditionnellement véhiculées par la culture populaire pour mettre en scène la violence genrée ?).

Une fois les thèmes cernés, il s'agissait de les regrouper, de les fusionner ou de les subdiviser en les précisant, si nécessaire, afin de construire progressivement la grille de codification. Concrètement, les extraits composant le corpus ont été écoutés à plusieurs reprises en ordre chronologique, ce qui a permis de déterminer des thèmes une première fois, puis de les réviser au besoin, soit en les modifiant, soit en ajoutant ou en supprimant des thèmes. Leur formulation avait pour objectif d'être claire et précise, afin de répondre aisément à la fonction de définition d'une unité de sens dans le matériau à l'étude (par exemple, « L'agresseur a planifié le viol »). Des notes ont été prises systématiquement pour chaque thème, en indiquant quels indicateurs ont permis de les cibler et comment ils variaient d'une représentation à l'autre. Une fois tous les thèmes identifiés, un travail de synthétisation a été effectué pour regrouper ceux qui étaient similaires, tout en précisant les divers indicateurs pouvant y être associés. À titre d'exemple, le code « L'alcool et/ou la drogue sont utilisés pour commettre une agression » se décline en deux indicateurs, soit « La victime/survivante a été intoxiquée à son insu » et « L'agresseur a incité la victime/survivante à consommer de l'alcool et/ou de la drogue ».

Dans sa version finale, la grille comporte dix thèmes en lien avec le contexte d'une agression (comme « L'agression se déroule dans un lieu intérieur et connu de la victime », « L'agression a lieu dans le cadre d'une relation conjugale » et « Le système de justice ne répond pas aux besoins des victimes/survivantes d'agression sexuelle »), quatre thèmes se rapportant au profil de la victime/survivante d'une agression (tels que « La victime/survivante a des syndromes du trouble de stress post-traumatique » et « La victime/survivante n'est pas responsable de son agression, peu importe ses agissements et/ou son habillement ») et cinq thèmes sur le profil de l'agresseur (par exemple, « L'agresseur ne se distingue pas physiquement des autres hommes de la population » et « L'agresseur est un homme connu de la victime »). Voir l'annexe B

pour la liste complète des thèmes et leurs indicateurs (45 indicateurs pour l'ensemble des thèmes).

La grille regroupant les codes en lien avec les représentations post-féministes de la violence genrée a été développée en supplément des grilles sur les scripts, comme une liste de supra-catégories thématiques englobant les codes des deux premières grilles. Ce tableau comporte quant à lui trois colonnes, soit une colonne sur les trois thèmes ou codes qui définissent les principales dimensions des représentations post-féministes des violences contre les femmes (soit « Les femmes sont responsables d'assurer leur propre sécurité », « Les violences contre les femmes ne s'inscrivent pas dans un cadre plus large de domination masculine » et « Les violences sexuelles constituent un phénomène unifié qui affecte spécifiquement les femmes d'un certain profil »). La seconde colonne liste les indicateurs permettant d'identifier ces codes (par exemple, « La victime/survivante d'agression sexuelle est blâmée pour son habillement et ses agissements », « les agressions contre les femmes sont vues comme des actes isolés » et « Les violences sexuelles affectent les femmes victimes/survivantes d'agression de la même façon »). Certains de ces indicateurs sont également présents dans les autres grilles de codification, puisque cette étape de la codification se distingue de celle faite pour les deux premières grilles. Ce faisant, cette étape n'a pas été directement effectuée à partir du matériau de recherche, mais a été faite dans un second temps, une fois que tous les thèmes sur les scripts ont été définis. Cette seconde codification a plutôt permis d'entamer l'analyse en associant certains des scripts traditionnels et novateurs sur les agressions aux représentations post-féministes. Il s'agissait en fait de repérer les scripts qui répondent à un ou plusieurs des six indicateurs déterminés à partir de la revue de littérature. Les sources de ces indicateurs se retrouvent dans la dernière colonne du tableau. Pour davantage de précisions sur ces codes et indicateurs, ainsi que leurs références, consultez l'annexe C.

Par la création de ces grilles de codification, ce projet contribue à faire un état de l'art dans le domaine d'étude des représentations dans les productions culturelles, en produisant un outil d'analyse pouvant servir de base pour de futures recherches. Ainsi, la conception de ces grilles contribue de façon innovante à l'avancement des connaissances sur la représentation des agressions sexuelles, en regroupant et synthétisant les résultats des recherches sur le sujet, alors que ce travail de synthétisation n'avait pas encore été accompli.

3.4 Stratégie d'analyse

Lorsque les codes furent attribués aux extraits des trois téléseries étudiées, l'analyse thématique de données qualitative a pu être effectuée. Ce type d'analyse est normalement destiné à l'étude des corpus littéraires, ce qui convient à l'analyse des discours présents dans l'échantillon de cette recherche. Néanmoins, la stratégie d'analyse sélectionnée dans le cas actuel ne se limite pas à une analyse discursive, mais intègre également une analyse descriptive des personnages, des mises en scène, de la structure du récit, etc. Dans sa forme traditionnelle, l'analyse thématique est définie par Pierre Paillé et Alex Mucchielli comme étant principalement constituée de l'opération de la thématisation :

« [...] à savoir la transposition d'un corpus donné en un certain nombre de thèmes représentatifs du contenu analysé, et ce, en rapport avec l'orientation de recherche (la problématique). L'analyse thématique consiste, dans ce sens, à procéder systématiquement au repérage, au regroupement et, subsidiairement, à l'examen discursif des thèmes abordés dans un corpus, qu'il s'agisse d'une transcription d'entretiens, d'un document organisationnel ou de notes d'observation » (2012, p. 232).

La première étape de ce type d'analyse a été effectuée lors de la codification qui a permis d'identifier tous les thèmes présents dans l'échantillon, pertinents à l'égard de la problématique de recherche (ce qui a été décrit dans la section sur la stratégie de codification). La deuxième étape de l'analyse thématique dépasse la codification, puisqu'elle permet « [...] de tracer des parallèles ou de documenter des oppositions ou divergences entre les thèmes » (Paillé et Mucchielli, 2012, p. 232).

Les représentations des violences sexuelles composant l'échantillon ont ainsi été analysées de manière à comprendre en quoi elles prolongent ou s'éloignent des scripts sexuels traditionnels. En pratique, cela consistait à repérer en quoi ces représentations s'inscrivent davantage dans la première ou la deuxième grille d'analyse, ainsi qu'en quoi elles peuvent intégrer des thèmes des deux grilles. Dans ce dernier cas, cela impliquait de se demander comment ces scripts traditionnels et novateurs coexistent dans une même représentation. Pour ce faire, il a été considéré le récit dans lequel s'insère un passage et les différents dispositifs télévisuels (l'esthétisme, le son, l'éclairage, la mise en scène, etc.) mobilisés pour dépeindre une agression sexuelle et son contexte. Je me suis interrogée sur la façon dont les thèmes sont mis en scène et représentés, ainsi que sur les enjeux soulevés par ces représentations. Par exemple, si le thème « La victime/survivante a provoqué son agression par ses agissements et/ou son habillement » est observé dans un extrait, quelle signification pouvons-nous lui attribuer ? Ce thème est-il présent de manière à renforcer les discours traditionnels sur les agressions sexuelles ou est-il mobilisé pour ensuite être contredit ? Et lorsque la victime/survivante est tenue responsable de son viol, quels valeurs ou univers de sens sont impliqués dans le discours des personnages pour justifier cette perception de l'agression ? Cette étape de l'analyse est particulièrement importante, car elle permet de faire sens de la présence d'un script ou de la coexistence de plusieurs scripts au sein d'une représentation, dans le contexte actuel où les dénonciations d'agression sexuelles occupent une place croissante dans l'espace public.

Dans une perspective intersectionnelle, cette dernière étape de l'analyse a porté une attention particulière aux recoupements du racisme et du sexisme qui structurent notre société (entre autres rapports de domination), de façon à visibiliser comment les représentations des violences sexuelles sont construites par l'intersection des divers systèmes d'oppression (Crenshaw, 2005; Gail Collins, 2011; Hill Collins, 2000; Marlière et Guérandel, 2017). Concrètement, cela impliquait d'identifier et d'analyser quelles positions sociales sont mises de l'avant par les profils des agresseurs et des victimes/survivantes. Par exemple, comment s'articulent les enjeux associés aux agressions sexuelles avec les caractéristiques des personnages, comme l'âge, le genre, l'origine ethnoculturelle, la religion, l'état de santé psychologique et physique (Martin, 2013)? Ou encore, comment les représentations de la sexualité des différents personnages peuvent engendrer une différenciation sociale de certains groupes de la population? (*ibid.*)

Tout comme l'étude des représentations des sexualités normatives et déviantes a été au cœur de cette recherche, l'analyse intersectionnelle impliquait également de repérer quels types d'images sont exclus ou invisibles dans les téléséries sélectionnées (Lorange, 2018). À titre d'exemple, comme démontré dans la revue de littérature, certaines populations féminines sont plus à risque de subir une agression sexuelle au cours de leur vie (c'est le cas notamment au Québec des femmes autochtones, des femmes en situation de handicap, des femmes lesbienne et trans, etc.). À ce sujet, nous pouvons nous demander si la surreprésentation de certains groupes de femmes au sein des victimes/survivantes d'agression sexuelle est montrée dans les téléséries à grand public. Ou encore, si on remarque un profil type de victime/survivantes dans ces images, est-il représentatif des données statistiques du phénomène social des violences genrées? Nous pouvons également nous demander si un groupe de la population masculine est surreprésenté parmi les personnages d'agresseur. En ce sens, il s'agissait de comparer les études sur les violences contre les femmes à leurs représentations télévisuelles, afin

d'observer leur concordance ou leur discordance. Cela pour tenter de comprendre pourquoi certaines représentations ne font pas partie de notre imaginaire contemporain des violences sexuelles ou, inversement, pourquoi certaines réalités sur les agressions sexuelles occupent une trop grande place par rapport aux données de terrain. En somme, l'intersectionnalité comme outil analytique a permis de complexifier cette étude des scripts sur les agressions sexuelles, dans le but de ne pas simplement m'attarder à la dimension des inégalités de genre (Hill Collins et Bilge, 2016).

3.5 Positionnement de la chercheuse

Ayant comme prémisse que la neutralité axiologique en recherche n'existe pas et que des relations de pouvoir sont intrinsèques à la production de connaissances, la théorie du *standpoint* a permis de rendre compte – dans une perspective matérialiste – du point de vue situé historiquement et socialement des chercheur.euses et militant.e.s : « A standpoint, however, carries with the contention that there are some perspectives on society from which, however well-intentioned one may be, the real relations of humans with each other and with the natural world are not visible » (Hartsock, 2004, p. 36-37). Cette théorie, développée par des autrices féministes telles que Sandra Harding, Donna Haraway et Patricia Hills Collins, est nécessaire comme posture épistémologique pour encadrer la production de connaissances féministes en tenant compte de la subjectivité et de la position sociale des chercheur.euses (Harding, 2004). Dans cet ordre d'idée, l'approche méthodologique adoptée dans ce mémoire implique que je m'identifie comme chercheuse, en tant que femme cisgenre et féministe, mais également en tant que chercheuse dont le regard analytique est notamment empreint de ma posture de femme blanche et universitaire. Ainsi, je précise que mon positionnement social ne me

permet pas de comprendre l'entière et la complexité des expériences de violence vécues par les femmes, mais je tenterai de mettre en valeur la parole des femmes concernées, ainsi que celle des autrices spécialisées dans ce domaine, tout au long de l'analyse.

Cette section du mémoire sur la méthodologie de la recherche a permis de décrire en détail l'ensemble des étapes qui ont été effectuées pour analyser les représentations actuelles des violences sexuelles dans les téléseries à grand public au Québec. J'ai d'abord défini le matériau de recherche (c'est-à-dire les scènes traitant explicitement ou implicitement d'agression sexuelle dans un corpus de téléseries à grand public, soit *Fugueuse*, *Les Simone* et *Le monstre*), en justifiant la sélection de l'échantillon et du corpus de données télévisuelles. Ce chapitre a également accordé une place importante à la description des téléseries analysées et de leur réception culturelle, en exposant les critiques faites à leur égard dans la presse québécoise, afin de saisir le contexte socio-politique dans lequel elles s'insèrent. Subséquemment, j'ai explicité la stratégie de codification, en exposant la démarche de création des grilles thématiques et la procédure de codification du matériau de recherche, pour ensuite présenter la stratégie analytique consistant en une analyse thématique de données qualitatives. Pour conclure ce chapitre, j'ai nommé mon positionnement social comme chercheuse, en expliquant les enjeux éthiques pour la recherche découlant de cette position.

CHAPITRE IV

PRÉSENTATION ET ANALYSE DES RÉSULTATS

Dans ce chapitre, j'expose les résultats de l'analyse thématique de données qualitatives en les subdivisant en deux grands ensembles thématiques, soit les scripts traditionnels sur les agressions sexuelles contre les femmes dans les trois séries à l'étude et les scripts s'éloignant de ces représentations traditionnelles. Ces deux ensembles thématiques sont à leur tour scindés en trois sous-groupes, qui renvoient aux scripts sur le contexte d'une agression sexuelle, ainsi que sur le profil des victimes/survivantes et des agresseurs. Cette partie de l'analyse nous permet de repérer quels scripts traditionnels se prolongent aujourd'hui et comment ils sont interprétés dans les téléseries contemporaines étudiées, en plus de mettre en lumière la présence de scripts non traditionnels.

4.1 Les scripts traditionnels sur les agressions sexuelles contre les femmes dans *Fugueuse*, *Les Simone* et *Le monstre*

Les scripts traditionnels portant sur le contexte d'agression sexuelle

Le script traditionnel propageant l'idée que les agressions sexuelles se déroulent majoritairement dans des lieux étrangers à la victime/survivante est seulement présent dans *Fugueuse*, alors que celui sur les agressions ayant lieu dans des espaces extérieurs (par exemple, dans une ruelle, un parc ou un stationnement) n'était pas présent dans aucune des séries analysées. Dans *Fugueuse*, deux lieux correspondent à l'archétype du lieu étranger et effrayant, soit la chambre d'hôtel où un client de Fanny essaie de la violer et l'appartement de Vlad, dans lequel elle est gardée captive. Ces lieux ont en commun d'être des espaces de passage (c'est-à-dire des lieux non habités destinés uniquement à recevoir des clients), des espaces clandestins (dans les deux cas, Fanny est cachée de la police) et des espaces isolés (lorsque Fanny essaie de s'enfuir en criant, personne ne vient à son aide ou ne semble l'entendre).

La conception traditionnelle des agressions sexuelles comme étant nécessairement accompagnées d'actes de violence³⁶, avec ou non l'utilisation d'une arme, se poursuit dans *Fugueuse* et *Le monstre*, alors que la présence de scènes de violence graphique y est particulièrement marquée. Dans les deux séries, les actes de violence représentent un vaste éventail (coups, déchirement des vêtements, étouffement, etc.) et les marques sur le corps des protagonistes (ecchymoses, coupures, etc.) agissent comme une preuve de l'agression (par exemple, Fanny ne se souvient pas du viol collectif, mais les marques sur son corps lui indiquent qu'elle a été violentée). Dans les deux cas, la mise en scène de la violence fait écho aux films d'horreur, en utilisant certains codes typiques de ce genre scénaristique. Par exemple, les hurlements, la musique angoissante, les lieux lugubres et sombres dans lesquels l'agression se déroule, la poursuite dans la nuit, les jeunes et belles femmes agressées par un ou des hommes,

³⁶ Violence qu'on devrait pouvoir observée sur le corps de la victime/survivante par la présence de marques.

l'entremêlement de la nudité et de la violence, etc. (Clover, 1987). Plus largement, la façon dont *Fugueuse* et *Le monstre* représentent les actes de violences physiques dans les scènes d'agression sexuelle rend les deux éléments presque indissociables (on y voit de la violence sans agression sexuelle, mais les agressions sexuelles sont nécessairement violentes).

Tout comme les marques sur le corps des victimes/survivantes sont la preuve de l'agression, les scripts traditionnels suggèrent qu'une femme doit résister physiquement à son agresseur (ou l'attaquer pour se défendre) afin de clairement prouver qu'elle n'était pas consentante. On retrouve ce scénario dans *Fugueuse* et *Le monstre*, quand Sophie et Fanny essaient de s'enfuir au moment de leurs agressions (à l'exception de la scène du viol collectif de Fanny). Selon une étude menée par Marybeth Hamilton Arnold (1989) sur les filles et femmes issues des classes populaires new-yorkaises à la fin du 18^e siècle et au début du 19^e siècle, cette conception traditionnelle du viol s'inscrirait notamment dans des représentations des femmes comme ayant une sexualité insatiable et débridée, ne pouvant être contrôlée. Ces représentations seraient présentes depuis plusieurs siècles dans la culture occidentale, mais se seraient intensifiées avec le déclin du calvinisme au 18^e siècle et auraient particulièrement visé les femmes issues des milieux populaires. En analysant les procès d'agresseurs présumés, l'autrice montre que ces suspicions envers les femmes et leur sexualité auraient permis de déculpabiliser les agresseurs en suggérant que les femmes qui ne résistent pas aux avances sexuelles (ou qui résistaient au début, mais cessent ensuite de le faire) sont consentantes. Par exemple, si la victime/survivante ne crie pas au moment de l'agression ou n'a crié qu'au début, cela s'expliquerait soit par le fait qu'elle répond à ses propres désirs sexuels excessifs, soit qu'elle a feint la résistance ou que l'agresseur a réussi à la séduire.

Dans une autre recherche analysant des représentations plus anciennes du viol, dans la littérature du 16^e et 17^e siècle, Nathalie Grande (2017) montre que les femmes qui préfèrent mourir avec « dignité » plutôt que de subir la honte associée à une agression sexuelle sont souvent dépeintes en héroïnes. « En effet, le viol est le seul crime dont les victimes se sentent paradoxalement honteuses, comme si elles partageaient la responsabilité du crime commis, comme si la contrainte subie les avait dégradées en tant que personnes » (Grande, 2017, p. 20). Cette conception traditionnelle issue des valeurs chrétiennes marque la différence entre les filles et femmes chastes et vertueuses, ainsi que celles dont on doute de la résistance, puisqu'elles se seraient soumises à la tentation sexuelle.

Le script indiquant que les femmes doivent résister physiquement à leur agression se poursuit dans les représentations actuelles de type post-féministe, en véhiculant l'idée que les femmes seraient responsables d'assurer leur propre sécurité, en utilisant tous les moyens possibles pour se défendre. Cette conception autrefois ancrée dans la chrétienté prend maintenant racine dans les valeurs néo-libérales de responsabilité individuelle, basées sur la considération que les femmes seraient aujourd'hui indépendantes et libres de leurs actions et choix, ce qui suppose qu'elles doivent prendre elles-mêmes les mesures nécessaires pour ne pas être agressées.

Par ailleurs, le viol a traditionnellement été considéré comme une pénétration du pénis dans le vagin et, encore aujourd'hui en France, une étude a démontré que cette perception du viol persiste (par exemple, « 1 Français.e.s sur 2 considèrent que forcer une personne à faire une fellation n'est pas un viol mais une agression sexuelle » et « 1 Français.e.s sur 4 considèrent que réaliser un acte de pénétration sexuelle avec le doigt sur une personne qui le refuse n'est pas un viol ») (Saloma, 2019, s.p.). Dans *Fugueuse* et *Le monstre*, ce ne sont pas toutes les scènes d'agression sexuelle qui sont montrées explicitement, ce qui rend difficile de savoir quels types d'actes ont été commis à

l'égard de Fanny et Sophie. Néanmoins, dans la scène du viol collectif de Fanny, ainsi que dans *Les Simone*, tout porte à croire que les agressions que les protagonistes subissent consistent en une pénétration phallo-vaginale non consentante. Cela dit, la scène explicite de viol dans *Le monstre* (où « M » tente de tuer Sophie en l'étouffant) laisse supposer que Sophie subit une pénétration anale non consentante³⁷. Globalement, cette conception des agressions sexuelles centralisée sur la pénétration, dans les trois séries, s'inscrit dans le prolongement des scripts traditionnels et semble avoir pour fonction sociale de signifier sans équivoque qu'il s'agit d'un viol. Notons par ailleurs que, dans l'imaginaire social populaire, « le viol vaginal serait le seul viol pensable » et que les violences sexuelles anales restent un sujet marginalisé, alors que « de telles pratiques révèlent les personnalités perverses qui les exécutent » (Valzema, 2012, p. 4). Même lorsqu'il est question de violences sexuelles, les pratiques sexuelles considérées comme non normatives (et autrefois illicites) contribuent à la stigmatisation de l'agresseur (dans le cas de la série *Le monstre*, une personne racisée et musulmane).

Une autre conception éronée des agressions sexuelles, autrefois répandues et dont les ramifications s'étendent dans l'imaginaire social contemporain, renvoie à l'idée que le viol conjugal n'existe pas (par exemple, 21 % des français.e.s considèrent que forcer sa conjointe à avoir un rapport sexuel alors qu'elle le refuse n'est pas un viol) (Saloma, 2019, s.p.). Le viol conjugal a historiquement été justifié et invisibilisé sous le principe du devoir conjugal, sous-tendant que le contrat de mariage garantit aux hommes d'avoir des rapports sexuels avec leur femme. Ou encore, le mythe voulant que les femmes ne peuvent être violées par leur partenaire est expliqué par le consentement préalablement donné au cours d'une relation conjugale. En outre, la non-reconnaissance de la

³⁷ Sophie est de dos au « Monstre » au moment de l'agression, elle lui dit « pas comme ça » au moment où il s'apprête à la violer et elle hurle de douleur au moment de la pénétration.

sexualité coercitive au sein du couple (c'est-à-dire lorsqu'une personne a une relation sexuelle par contrainte ou obligation) comme étant un viol renforce ce script traditionnel. Dans les trois séries analysées, cette croyance n'est pourtant pas propagée et, au contraire, la dénonciation des violences conjugales dans *Le monstre* constitue le cœur du propos de la série. Un autre mythe traditionnel qui n'est pas reconduit dans les cas à l'étude a trait à la fausse conviction selon laquelle les femmes mentent lorsqu'elles disent avoir été sexuellement agressées (dans un but de vengeance ou de manipulation).

Les scripts traditionnels, qui permettent de reproduire la domination du groupe social dominant (le groupe des hommes), véhiculent paradoxalement une vision des rapports de genre dans laquelle les hommes incarnent à la fois la menace et la sécurité. De fait, les scripts traditionnels induisent l'idée que les hommes viennent en aide aux victimes/survivantes d'agression sexuelle, alors que ce sont également eux les agresseurs. Selon ces scripts, soit la victime/survivante se fait secourir par un(des) homme(s) au moment même de l'agression, soit elle obtient de l'aide (économique, matérielle, légale, psychologique, etc.) de la part d'un(des) homme(s) suite à l'agression. Tandis que la série *Les Simone* s'éloigne fortement de cette conception (Maxime se confie et obtient de l'aide uniquement de la part d'autres femmes suite à son agression), *Fugueuse* et *Le monstre* laissent une place plus importante aux personnages masculins comme figure de confiance et de protection. Par exemple, le père et l'ancien petit ami de Fanny, Fred, vont tenter de la raisonner et de l'inciter à revenir chez elle en allant au bar de danseuses où elle travaille. Dans l'extrait où Fred est au bar de danseuses, on remarque qu'il utilise la force pour essayer de la faire sortir sans son consentement, reproduisant ainsi des comportements de domination. Quant au père de Sophie, il va même s'en prendre physiquement à « M » lorsque sa fille refuse d'écouter les conseils de ses parents, utilisant à son tour la violence pour assurer la sécurité de sa fille. De surcroît, dans certains moments spécifiques d'agression sexuelle,

Fanny et Sophie seront littéralement sauvées par des hommes. D'abord, lors de la scène où un client de Fanny essaie de la forcer à avoir une relation sexuelle sans protection, elle réussit à s'enfuir et hurle le nom de Damien pour qu'il lui vienne en aide (celui-ci étant censé assurer sa « protection » alors qu'il est lui-même un abuseur). Damien s'en prendra alors physiquement au client en l'obligeant à payer. Ensuite, dans *Le monstre*, c'est le détective privé engagé par les parents de Sophie qui la sauvera *in extremis* de la mort, au moment où elle est poursuivie par « M » dans une ruelle.

Les scripts traditionnels sur le profil des victimes/survivantes d'agression sexuelle

Les scripts traditionnels sur le profil des victimes/survivantes de violence sexuelle s'insèrent dans un ensemble de mythes qui mettent la faute d'une agression sur la personne qui l'a subie. En ce sens, le statut de certaines populations féminines considérées comme « disponibles sexuellement » (Gagnon, 1973, p. 119) serait utilisé pour justifier les actes de violence (statut qui placerait les femmes *de facto* dans une position où elles sont plus susceptibles d'être agressées). Ces populations de femmes « disponibles sexuellement » renvoient aux femmes travailleuses du sexe, aux femmes célibataires et/ou divorcées, aux femmes ayant des relations sexuelles avec plusieurs partenaires différents, aux femmes fréquentant des lieux de consommation d'alcool et de drogues (par exemple, les bars) et les femmes entretenant des relations (non sexuelles) avec des hommes qui ont du pouvoir sur elles (la vulnérabilité étant considérée comme un attrait sexuel). Selon Gagnon (1973), ces femmes qui mènent une vie indépendante seraient considérées comme plus à risque d'être agressées en raison de leur statut « sans protection » ou « quasiment protégées » (dans le cas des relations avec des hommes de pouvoir), comparativement aux femmes au statut « protégé » (par exemple, les femmes mariées).

On retrouve plusieurs représentations historiques de cette conception de l'exposition au risque de viol en lien avec l'adoption d'un mode de vie « indépendant » de la protection des hommes, notamment à partir de la fin du 18^e siècle, où l'auto-détermination sexuelle des femmes était perçue comme une menace à l'ordre moral (Peiss et Simmons, 1989; Parent, 1993). Nous pouvons prendre comme exemple le mode de vie des femmes travailleuses du sexe (appelées à l'époque « prostituées ») à la fin du 18^e siècle et au début du 20^e siècle, qui, selon les écrits scientifiques, mettaient en péril ces normes sociales s'inscrivant dans la tradition chrétienne. Étant considérées comme dangereuses et amoraux (danger du péché, de la perte de respectabilité, des grossesses non désirées, etc.), la sexualité des femmes en dehors du mariage devait être encadrée par des mesures punitives qui permettraient de ramener les femmes sur le droit chemin, c'est-à-dire, un mode de vie répondant aux standards de la moralité féminine (orientée vers l'hétérosexualité, la fidélité et la chasteté, plutôt que vers le plaisir sexuel) (Peiss et Simmons, 1989; Parent, 1993; Gill, 2008). Différentes conceptions du travail du sexe ont historiquement été mobilisées pour justifier l'abolition de cette pratique (par exemple, les femmes travailleuses du sexe étaient vues comme des victimes d'un système qui les domine ou comme une menace pour l'ordre moral) et parmi celles-ci, on retrouve l'idée (soutenue entre autres par les féministes du 19^e siècle) selon laquelle les travailleuses du sexe sont « déviantes » (et donc en marge du groupe des femmes), car elles choisissent de vendre leurs services sexuels (Parent, 1993). L'autrice Sylvie Côté (1991) suggère que, même dans les films produits à la fin du 20^e siècle, la violence contre les femmes travailleuses du sexe et les femmes qui ont une sexualité qui transgresse les normes de genres traditionnelles était également dépeinte comme une « punition », justifiée par les comportements perçus comme amoraux et dangereux des personnages féminins. Cette fausse correspondance entre l'exposition au viol et le statut (sexuel) des femmes se poursuit dans les représentations post-féministes, présentes dans la culture populaire contemporaine, proposant que les femmes puissent choisir leur statut afin d'assurer leur sécurité. Leur

décision d'adopter un mode de vie « sans protection » et non sécuritaire relèverait d'un échec personnel et, donc, la responsabilité d'une agression sexuelle leur reviendrait.

La question de la disponibilité sexuelle ne s'applique pas à la série *Le Monstre*, mais est mobilisée à divers degrés dans les trames narratives de *Fugueuse* et *Les Simone*, parfois pour renforcer les mythes sur le viol et parfois pour les ébranler. Fanny, étant dans une fausse relation conjugale avec Damien, correspond à l'archétype de la femme « disponible sexuellement » : elle travaille dans l'industrie du sexe (comme danseuse nue et travailleuse du sexe), elle fréquente des hommes plus âgés et elle prend part à des soirées où elle consomme des drogues et de l'alcool. Tout au long de la série, on voit Fanny enchaîner les mauvaises décisions qui la mèneront à être victime de trafic sexuel (comparativement à Jess, qui est en couple, qui consomme peu et poursuit ses études, constituant le contre-exemple). En même temps, Fanny est dépeinte comme manipulée et inconsciente de la situation dans laquelle elle est. Il semble y avoir une certaine ambivalence dans l'attribution de la faute des agressions sexuelles vécues par Fanny, tandis que dans *Les Simone*, la figure de la femme « sans protection » ou « quasiment protégée » est utilisée dans une visée de déconstruction du stéréotype. Maxime est effectivement une femme célibataire, indépendante (elle vit seule et subvient à ses besoins), elle travaille dans un bar et elle entretient des relations sexuelles avec différents hommes tout au long de la série. Elle développe une forme d'amitié avec Clément, son professeur et mentor, ce qui la place dans une position d'ambiguïté par rapport à cet homme détenant un pouvoir sur son cheminement académique et professionnel. Pourtant, dans la scène où Maxime se confie à Nicky et Laurence à propos des comportements de Clément, Nicky affirmera avec assurance que ce sont les comportements de cet homme en position d'autorité qu'il faut dénoncer et non les actions de Maxime.

En concomitance avec les scripts traditionnels précédemment nommés, l'un des mythes les plus persistants ayant des similitudes avec les représentations de type post-féministes renvoie au fait que la victime/survivante aurait provoqué son agression par ses agissements et/ou son habillement. Ce mythe sous-tend que les femmes sont responsables de leur agression si, au moment de l'attaque, elles portaient des vêtements *sexy*, si elles avaient consommé abusivement des substances comme de l'alcool, si elles ont eu des comportements séducteurs envers leur agresseur et si elles s'étaient mises volontairement à risque (par exemple en se promenant seules le soir ou en fréquentant des lieux « dangereux »). Plus globalement, on trouve dans ce mythe l'idée que les femmes peuvent provoquer leur agression, car elles prendraient en fait plaisir à être violées. Avant d'être représenté par le post-féminisme, sous l'égide des valeurs néo-libérales de responsabilité individuelle, ce script prenait racine dans une longue tradition de suspicion envers les femmes et leur sexualité. Par exemple, dans la recherche de Marybeth Hamilton Arnold (1989) sur les femmes et filles de la classe populaire new-yorkaise à la fin du 18^e siècle et au début du 19^e siècle, il est expliqué que l'association culturelle des femmes à l'insatiabilité sexuelle (impliquant des comportements féminins liés aux vices et la manipulation pour arriver à leurs fins sexuelles) aurait été utilisée dans les procès de l'époque pour acquitter les agresseurs. À titre de justificatif, il était mis de l'avant le passé sexuel « irrégulier » des victimes/survivantes, la prise de risque des femmes (qui permet de les qualifier d'imprudentes ou qui laisse supposer que le risque était pris en connaissance de cause), l'éloignement volontaire de la supervision des membres masculins de la famille, plaçant les femmes sans protection (« unprotected »), etc. Ces derniers éléments étaient utilisés pour démontrer que la victime/survivante désirait en fait avoir des rapports sexuels avec l'agresseur.

N'apparaissant pas de manière marquée dans *Le monstre*, la présence de ce script est teintée d'ambivalence et d'ambiguïté dans *Fugueuse* et *Les Simone*. Ainsi, on remarque

que ces mythes sur le viol sont mobilisés par certains personnages pour être ensuite démentis. Par exemple, dans les discussions que les ami.e.s de Fanny ont suite au visionnement de la vidéo sur le viol collectif, Fred incarne les discours moralistes qui perpétuent des mythes sur le viol, alors que Jess et Arianne personnalisent le point de vue opposé en expliquant que Fanny n'est pas responsable de son agression³⁸. Ce qui semble *a priori* être une façon d'éduquer les spectateur.trice.s aux questions d'agression sexuelle, dans *Fugueuse*, laisse transparaître un paradoxe, puisque que le récit qui accompagne ces discours entre en contradiction avec le propos. Même si Jess et Arianne tentent de déculpabiliser Fanny, cette dernière porte des vêtements *sexy*, consomme de l'alcool et des drogues (alors qu'elle est mineure), agit de manière séductrice envers les hommes qui l'entourent et fréquentent des lieux « dangereux » (par exemple, elle fugue la nuit pour aller dans un « party » qui a lieu dans un appartement où elle n'a jamais été, avec des gens qu'elle ne connaît pas ou peu). On constate aussi qu'Arianne adoptera le même genre de style de vie au cours des épisodes, ce qui la mènera à la mort (elle décède d'une *overdose* à la fin de la série, après avoir rencontré un client décrit par Natacha comme dangereux). Se dégage donc l'idée dans *Fugueuse* que la prise de risques engendre des conséquences pour les jeunes filles qui les prennent. Suivant une trajectoire différente (en allant à l'école, en étant en couple et en consommant peu), Jess représente la voix de la raison tout au long de la série, en essayant de ramener ses amies sur le droit chemin.

³⁸ Le personnage de Fred, en particulier, véhicule des messages ambigus sur le rôle et la responsabilité de Fanny dans le viol collectif. À titre d'exemple, après qu'il ait visionné la vidéo du viol, il semble ne pas comprendre la nature de ces actions et demande à Fanny si elle : « est rendue une pute » (E6/S1). De manière antinomique, il dira ensuite « [qu'il] y a personne qui choisit de se faire violer » (E6/S1). Ce discours contradictoire laisse supposer que le fait de travailler dans l'industrie du sexe pourrait justifier le viol.

Dans *Les Simones*, la volonté de déconstruire les mythes sur le viol est plus clairement affirmée, alors qu'on utilise l'ambiguïté de la situation de Maxime pour mettre en lumière comment la gravité des agressions sexuelles peut être atténuée en blâmant les victimes. L'extrait suivant (E13/S1), qui rapporte les confidences de Maxime à Nikki et Laurence, le lendemain de son agression, illustre ce propos :

Maxime : J'ai comme couché avec [Clément]. Ouais, mais ça me tentait pas.

Nikki : Qu'est-ce que tu veux dire par là ?

Maxime : Je voulais pas.

Laurence : Ouais, mais tu es quand même allée chez eux. Quand tu es à 50 pieds de la chambre d'un gars, tu dois commencer à te dire que c'est une possibilité.

Nikki : Voyons Laurence !

Laurence : Ben là c'est vrai !

Nikki : Max... Qu'est-ce qui s'est passé ?

Maxime : Ben, je voulais qu'on s'explique, comprendre pourquoi il me frenchait, pis le lendemain, il m'ignorait. Mais rendu chez eux, j'ai bu.

Nikki : Pis il en a profité.

Laurence : Mais tu lui as demandé d'arrêter?

Maxime : Ouais me semble, mais j'ai surtout attendu que ça passe. Mais me semble que n'importe quel homme normal aurait ben vu que je trippais pas. Pis peu importe comment je me repasse l'histoire dans ma tête, j'ai toujours l'impression que c'est un peu de ma faute.

Nikki : Heille wow là, si un homme avec huit diplômes a pas la sensibilité nécessaire pour détecter que son élève a pas le goût de fourrer, ben c'est lui le problème.

Dans cet échange, le point de vue de Laurence est réfuté par l'argumentaire de Nikki, qui responsabilise Clément pour l'agression. Ce qu'on constate néanmoins, c'est que même si on tente de s'éloigner des scripts traditionnels, les victimes/survivantes d'agression s'exposent encore aux jugements en partageant leur expérience et que, dans l'imaginaire social, les agissements des femmes sont encore intrinsèquement associés au risque d'agression.

Dans un autre ordre d'idées, les scripts traditionnels s'inscrivent dans l'idéologie raciste en établissant un lien entre l'origine ethno-culturelle et la force de l'appétit sexuel des femmes, ou entre l'origine ethno-culturelle et le type de pratiques sexuelles exercées par les femmes. Patricia Hill Collins (2000) et Lisa Gail Collins (2011) démontrent, à titre d'exemple, qu'historiquement les femmes noires ont été faussement dépeintes comme ayant un appétit sexuel plus fort que les femmes blanches et seraient donc plus accessibles sexuellement. Ou encore, les femmes blanches ont traditionnellement été représentées comme ayant des pratiques sexuelles plus « morales » que les femmes noires. Il est ardu de faire des comparaisons entre les femmes de différentes origines ethno-culturelles dans les séries à l'étude, alors que les trois protagonistes sont blanches et que la majorité des personnages féminins secondaires le sont aussi. *Le Monstre* constitue l'exception puisqu'on constate la présence de quelques figures féminines racisées et même d'une femme racisée qui subit une agression, soit Yasmine, l'ancienne conjointe de « M ». Lorsque Sophie fait un séjour au Centre pour femmes victimes de violence conjugale, elle apprend que Yasmine n'a pas été que dans une relation abusive avec « M », mais qu'elle a également été violentée par un partenaire qu'elle décrit comme étant « québécois de souche » (E3/S3). En mettant en parallèle leurs expériences impliquant différentes configurations relationnelles, on intègre au récit une diversification des scénarios d'agression et, en même temps, on montre que les femmes racisées et non racisées s'exposent au même risque de violence. Par contre, nous ne pouvons ignorer que tous les personnages racisés de cette série appartiennent au cercle

social de « M », ce qui induit une délimitation raciale claire entre les univers sociaux de la victime/survivante et de l'agresseur (un monstre).

Pour préciser le rôle du profil des victimes/survivantes dans les récits sur les agressions sexuelles, nous pouvons souligner que les trois séries mettent en scène l'expérience de victimisation de trois femmes blanches et séduisantes, qui incarnent une certaine figure de la féminité. Cette figure, qu'on peut qualifier de « victime idéale » ou de la « vulnérabilité blanche et féminine » (Ferreday, 2015, p. 31), est surreprésentée dans les récits de type post-féministe sur les agressions sexuelles. Selon les écrits scientifiques, ce type de récits sous-tend d'abord l'idée que les femmes correspondant à l'idéal normatif de la féminité (les femmes blanches, hétérosexuelles, de la classe moyenne et dont l'apparence correspond aux normes de beautés hégémoniques) seraient les principales victimes d'agression et, ensuite, que les violences sexuelles affectent les femmes victimes/survivantes d'agression de la même façon. Cette fausse croyance, suggérant que les femmes blanches et séduisantes sont davantage victimes d'agression sexuelle, s'inscrit dans une longue tradition de racisme (qui est effacée dans les représentations post-féministes ou encore, les rapports de race y sont montrés sans être problématisés) (Mahoney, 2019), dénoncée notamment par Patricia Hill Collins et Lisa Gail Collins. De fait, en ciblant les sociétés esclavagistes états-unienne, les autrices ont mis en évidence le fait que les femmes noires étaient considérées comme « disponibles sexuellement » et donc, non sujettes au viol, alors que les hommes noirs étaient accusés à tort de vouloir agresser sexuellement les femmes blanches.

On observe de forts rapprochements entre cette façon de représenter les victimes/survivantes d'agression sexuelle et les scripts traditionnels qui indiquent que l'agresseur viole sa victime puisqu'il la désire sexuellement. Selon cette logique, la désirabilité d'une femme constitue un facteur de risques lié aux agressions et une femme ne répondant pas aux standards hégémoniques de beauté pourrait ne pas être crue au

moment de sa dénonciation. Dans cette lignée, Fanny, Maxime et Sophie, en plus de correspondre aux caractéristiques précédemment nommées, sont toutes complimentées pour leur beauté par des personnages secondaires et, notamment, par leur agresseur. Plus précisément, on peut décrire leur apparence physique en indiquant qu'elles sont toutes jeunes et minces, elles ne sont pas en situation de handicap, elles ont la peau très pâle et elles portent des vêtements dits féminins. De plus, elles exercent des professions qui impliquent un travail du corps : Fanny travaille dans l'industrie du sexe, Maxime est serveuse dans un bar et Sophie fait des contrats de mannequinat.

Les scripts traditionnels sur le profil des agresseurs

Parmi les plus vieux archétypes au sujet du profil des agresseurs, on compte le fait que les femmes seraient attaquées par des hommes qu'elles ne connaissent pas et que ces hommes auraient des caractéristiques physiques et psychologiques différentes du reste de la population. Le script traditionnel sur l'agresseur inconnu est partiellement reproduit dans *Fugueuse* et *Le monstre*, puisque dans les deux cas, l'agresseur principal est le conjoint, mais d'autres agressions impliquent aussi des hommes étrangers à la victime. Par contre, si on prend pour exemple les scènes de viol collectif, c'est Damien et « M » qui ont orchestré les agressions et donc, les agresseurs ne sont pas de purs étrangers, mais bien des personnes de leur entourage. Fanny sera aussi agressée par un de ses clients, qu'elle rencontre par l'entremise de Damien, et par Vlad après qu'elle ait été vendue, encore une fois par Damien. Ces agresseurs sont donc affiliés au réseau social de Damien, ce qui ne correspond pas au mythe du violeur qui attaque par hasard des femmes qu'il ne connaît pas.

Pour ce qui relève des caractéristiques physiques des agresseurs, les scripts traditionnels suggèrent que ces hommes auraient une apparence repoussante (par exemple, ils ne correspondraient pas aux normes de beauté hégémoniques, leur

apparence et leur hygiène de vie seraient négligées, etc.). Ou encore, leur allure serait menaçante et/ou monstrueuse (par exemple, l'agresseur est anormalement grand et bâti, son regard est effrayant, etc.). Ce script ne s'applique pas aux séries *Les Simone* et *Le monstre*, mais il est observable dans *Fugueuse*, notamment dans le personnage du client de Fanny qui tente de l'obliger à avoir une relation sexuelle sans protection. Celui-ci est assez grand et gros, il est chauve et poilu, son accoutrement est négligé et il a un regard menaçant. Les autres personnages masculins qui vont abuser Fanny se distinguent plutôt des autres hommes de la population par leur mode de vie (les lieux qu'ils fréquentent, les vêtements et voitures de luxe qu'ils possèdent, etc.) que par leurs attributs physiques.

Quant aux caractéristiques psychologiques des agresseurs, leurs différences par rapport au reste de la population peuvent s'incarner de multiples façons : l'agresseur peut avoir des comportements considérés par les autres comme immoraux, dépravés ou excessifs (par exemple, l'agresseur a une dépendance aux drogues ou à l'alcool); l'agresseur peut être un homme de pouvoir qui exerce du contrôle sur les autres ; l'agresseur peut avoir une vie sexuelle considérée par les autres comme hors normes et/ou déviante ; l'agresseur peut avoir des troubles de santé mentale qui l'empêchent de contrôler ses pulsions sexuelles ; la personne qui commet le viol est émotionnellement insensible et a un tempérament agressif et, finalement, l'agresseur peut avoir un mode de vie en marge de la société (il est un « outsider »). Ces thématiques sont particulièrement marquées dans *Fugueuse* et *Le monstre*, tandis que Clément dans *Les Simone* ne possède pas, à première vue, de traits psychologiques différents des autres hommes qui entourent Maxime. Dans les deux autres séries, au contraire, une distinction relativement claire est établie entre les agresseurs (et leur entourage proche) et tous les autres protagonistes masculins (pères, frères, amis, collègues, etc.) qui tentent de venir en aide à Fanny et Sophie.

Dans *Fugueuse*, tous les personnages ayant orchestré l'agression (Damien, Carlo et Natacha) font partie d'un réseau d'exploitation sexuelle de filles mineures et ils prennent part à des soirées où de l'alcool et des drogues sont abondamment consommés. Damien, en plus d'être un proxénète, est criblé de dettes envers Carlo. Les deux hommes utilisent régulièrement la violence pour arriver à leur fin (par exemple, lorsque Natacha s'oppose à Damien, il l'attaquera violemment dans une ruelle) et expriment un fort mépris envers les femmes, comme en témoigne cet extrait (épisode 6, 24.35 min à 26.05 min) :

Carlo (en s'adressant à Damien, en référence à Fanny) : Hey champion, tu as pas compris encore la *game* ? C'est au début qu'elles sont payantes. Ça fait que fais-y faire des extras pis augmente ses tarifs. Ce sera pas long qu'elle va être *slack* pis molle comme toutes les autres.

Natacha : Heille tu parles-tu de moi là?

Carlo : Hey relaxe *babe*, il y en a qui aime ça les vieilles.

(Carlo et Damien s'esclaffent.)

Natacha : Attends, tu es-tu en train de dire que je suis moins *hot* que Fanny ? [...]

Damien : Heille Carlo, tu laisses ta blonde te parler de même ?

Carlo : Quand je t'ai ramassé Nath, tu te faisais fourrer par en avant pis par en arrière par tes deux frères pendant que ton père filmait des vidéos. Ça fait que ramasse le *cash* pis ferme ta gueule. Ok ?

Le personnage de Carlo est également dépeint comme un être insensible tout au long de la série. Par exemple, lorsqu'il est confronté par la police et par Fanny à propos de la mort d'Ariane, dont il est en grande partie responsable, il ne se montrera aucunement affecté. Quant à Natacha, son appartenance à un monde en marge de la société est clairement marquée dans la série, notamment par une scène où la mère de Fanny inspecte sa page Facebook : elle y trouve des photos de Natacha en sous-vêtements,

posant avec des armes à feu et de l'argent en billets. Les autres hommes qui participent au viol collectif sont peu décrits dans la série, mais leurs comportements lors de l'agression rappellent ceux de prédateurs (par exemple, la caméra se place au point de vue des hommes qui entourent Fanny comme s'ils traquaient leur proie avant de l'attaquer, reproduisant ainsi le *male gaze*). L'attitude du client qui agresse Fanny dans un motel peut aussi être caractérisée par la déviance, entre autres par le simple fait qu'il paye une fille mineure pour avoir une relation sexuelle et qu'il exprime un fort mépris envers elle (il va par exemple lui dire que « c'est pas une petite pute qui va [lui] dire quoi faire » et il utilise des termes comme « salope » et « *bitch* » en parlant d'elle) (E7/S1). Quant au profil de Vlad, il a de fortes similitudes avec celui de Carlo, puisqu'il violente et exploite Fanny de sang froid, sans jamais laisser transparaître d'émotion et en la traitant comme un simple investissement financier.

Dans *Le monstre*, la distinction psychologique entre les agresseurs et le reste du monde est très clairement définie et est notamment soutenue par une analogie sur le bien et le mal imprégnant tout le récit. À titre d'exemple, le choix de nommer le conjoint de Sophie « le monstre » et de le dépeindre comme un être possédé dans ses moments de violence (par exemple, lorsqu'il se prend la tête dans les mains comme si elle lui faisait mal au moment du viol collectif ou lorsqu'il pousse un long hurlement quand Sophie s'enfuit et qu'il ne réussit pas à la tuer) (respectivement, E4/S4 et E6/S1). Alors que « M » parle de lui-même en disant qu'il n'est pas « quelqu'un de bien » (épisode 1, 31.5 min à 32.30 min), Sophie marque sa différence en signifiant qu'il n'est pas comme les autres hommes, qu'il serait « au-dessus des lois », en raison de son rapport aux autorités (il vit sans visa au Québec et est accusé de voie de fait sur son ex-conjointe). « M » est également montré à plusieurs reprises en train de consommer abusivement de l'alcool et des drogues, en plus d'être dépeint comme un être extrêmement violent, manipulateur, jaloux et misogyne. Les deux autres hommes qui agressent Sophie lors de la scène de viol collectif sont peu décrits, mais on peut noter qu'ils apparaissent

seulement dans un contexte de consommation excessive. Cet accent mis sur la différence et la spécificité des comportements et du tempérament des agresseurs dans *Fugueuse* et *Le monstre*, vis-à-vis des hommes « normaux », laisse supposer que la violence est le résultat de déviance individuelle. C'est-à-dire que les agressions sexuelles contre les femmes n'auraient pas de dimension systémique et que les luttes féministes contre la domination masculine ne seraient peut-être plus nécessaires, comme suggéré par les représentations post-féministes. Les agressions sexuelles sont plutôt montrées comme des problématiques isolées et d'ordre individuel, ce qui nous ramène à la problématique que les féministes dites de la deuxième vague tentaient de contrer au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle. De fait, les différentes théories sur les violences contre les femmes avant cette période avaient en commun d'expliquer les comportements des agresseurs par leurs caractéristiques intrinsèques, comme leur origine ethno-culturelle ou leur dérèglement psychologique.

Un autre script traditionnel sous-tend la même conception des violences sexuelles : l'agresseur aurait des pulsions sexuelles incontrôlables le poussant à commettre une agression. En ce sens, une agression sexuelle ne serait pas un acte prémédité, mais plutôt un acte spontané en réponse à une frustration sexuelle (par exemple, lorsqu'un homme se fait refuser ses avances par une femme désirable). Ce script suggère aussi que l'agresseur n'est pas nécessairement responsable de l'agression, puisque ses actes de violence seraient le résultat d'un manque de contrôle des pulsions sexuelles, plutôt que d'une réelle volonté de commettre un viol. Dans *Fugueuse*, même si la plupart des agressions sont perpétrées dans le cadre organisé du proxénétisme, on constate que le client de Fanny s'en prend à elle par frustration lorsqu'elle refuse d'avoir une relation sexuelle non protégée. Le même scénario se répète dans *Le monstre*, quand « M » devient violent après que Sophie ait refusé d'avoir un rapport sexuel avec lui. Après ses excès d'agressivité, on le voit se frapper la tête, comme pour se punir d'avoir manqué de contrôle sur lui-même. Ce script est aussi présent dans *Les Simone*, mais le

message qui l'entoure est plus ambigu. Même si le récit de la série nous indique que Clément a agressé plusieurs jeunes femmes dans la même situation que Maxime (et donc qu'il a un *modus operandi*), Léanne (la chef du Front démocratique) fait quand même référence à ses pulsions sexuelles au moment où elle le confronte (« [...] on voit que tu es un homme qui gère bien ses pulsions ») (E13/S5).

Dans la même lignée des scripts qui tendent à associer la violence à des caractéristiques biologiques ou psychologiques, l'origine ethno-culturelle d'un agresseur a traditionnellement été utilisée pour justifier son tempérament violent. Plus précisément, les hommes racisés ont historiquement été accusés d'être plus violents que les hommes non racisés et de s'en prendre principalement à des femmes blanches. Encore aujourd'hui, les hommes appartenant à certaines communautés racisées sont considérés dans l'idéologie raciste comme étant plus dominants envers les femmes que les hommes non racisés (par exemple, les hommes musulmans seraient plus misogynes que les hommes non musulmans). Dans la scène du viol collectif de *Fugueuse*, deux agresseurs sur quatre sont des hommes noirs (Carlo et un autre homme qui n'est pas nommé) et, dans *Le monstre*, « M » est musulman et vient « d'ailleurs », comme il le souligne lui-même sans nommer son pays d'origine (épisode 1, 13.35 min à 14 min). L'agresseur racisé dont le nom est inconnu dans *Fugueuse* semblent être également associé à l'univers du proxénétisme³⁹, par les relations qu'il entretient avec Carlo, Damien et Natacha, même si peu de détails sont fournis à son sujet. De par cette affiliation au monde de l'exploitation sexuelle des mineures, on reconduit les

³⁹ Selon l'organisme Chez Stella, les termes « pimp » et « proxénète » sont utilisés dans les médias et les discours publics de façon à évoquer « [...] une image fortement racisée, genrée et classiste [...] », ainsi que « [...] pour désigner un mâle exploitant, plus souvent qu'autrement racisé – noir, en particulier – et impliqué dans la vie de rue » (2013, p. 2). On remarque que ce sont également ces termes qui sont mobilisés dans la série *Fugueuse*.

stéréotypes racistes qui associent, entre autres dans la culture populaire, les masculinités noires à la violence et à la domination envers les femmes (hooks, 2004; Avery *et al.*, 2017; Belle, 2014). Notons cependant que l'ancien petit ami de Fanny, Fred, est également un jeune homme noir et qu'il suit une tout autre trajectoire : après son secondaire, il commence ses études au cégep et souhaite devenir physiothérapeute. Il est dépeint comme bienveillant pour Fanny, poli avec les adultes et ambitieux.

Dans un extrait de la série *Le monstre* se déroulant au Centre pour femme victime de violence conjugale où Sophie et Yasmine séjournent, une interaction entre femmes semble avoir été mise en scène pour défaire certains préjugés en lien avec la culture musulmane :

Femme résidant au Centre (en s'adressant à Sophie) : Tu as pas eu peur de partir en Afrique du Nord ? Ces pays-là, c'est dangereux !

Yasmine : Faut pas généraliser.

Femme résidant au Centre : Non, mais quand même, avec tout ce qui se passe, les attentats !

Sophie : Non, mais il y en a pas partout des attentats.

Femme résidant au Centre : Non, mais je veux dire, comment tu as fait pour partir là-bas ? T'étais pas avec le djihad j'espère ?

Sophie : Ben non, je sais pas, j'étais en amour...

Autre femme résidant au Centre : Estie qu'on peut être naïves les femmes...

Yasmine : Faut pas généraliser.

Malgré la présence de ce court passage, l'association entre l'origine ethno-culturelle et les comportements agressifs et misogynes est clairement établie dans *Le monstre*. De fait, la trame narrative de la série met en évidence le rapport entre l'adoption de valeurs

religieuses traditionnelles et l'intensification de la violence conjugale. Tous au long des épisodes, où l'on assiste à une augmentation des violences à l'endroit de Sophie, on observe parallèlement qu'elle se convertit à l'Islam, notamment en portant le voile et en apprenant les prières. Le traditionalisme religieux est aussi montré comme un facteur de perpétuation de la violence conjugale, notamment par l'importance accordée au contrat de mariage. À titre d'exemple, la mère de « M » va tenter de dissuader Sophie de divorcer afin de « préserver l'honneur de la famille » (E4/S2), tout en sachant qu'elle est victime de violence. À un autre moment, « M » ment à ses ami.e.s au sujet de sa rupture avec Sophie, puisque les « pauses » et les divorces seraient mal vus dans la culture musulmane (épisode 6, 2.50 min à 4 min). Ainsi, il devient ardu de dissocier, dans *Le monstre*, la pratique de la religion musulmane et l'adoption d'un mode de vie « déviant », où prône une conception des femmes comme des êtres inférieurs.

4.2. Les scripts s'éloignant des représentations traditionnelles sur les agressions sexuelles contre les femmes dans *Fugueuse*, *Les Simone* et *Le monstre*

Les scripts non traditionnels sur le contexte d'agression sexuelle

Les agressions sexuelles se déroulant dans *Les Simone* et *Le monstre*, ainsi que le viol collectif subi par Fanny, ont lieu dans des espaces intérieurs et connus des victimes/survivantes, ce qui va à l'encontre d'un des scripts traditionnels les plus persistants. Ainsi, Sophie est agressée dans le domicile conjugal, alors que Fanny et Maxime sont violés au domicile de leur agresseur. Dans les trois situations, les victimes/survivantes se rendent de plein gré dans ces lieux où elles sont en confiance et où leur sécurité ne semble pas être menacée. L'affiliation de type conjugal entre la

victime/survivante et l'agresseur (constituant le cœur du récit dans *Le monstre* et qui est aussi présent dans *Fugueuse*, même s'il s'agit d'une fausse relation conjugale) renvoie également un script longtemps invisibilisé, malgré le fait que la majorité des violences contre les femmes soient commises dans ce cadre (ONU FEMMES, s. d.b; Sinha, 2013). Au-delà de la simple présence d'images de violences physiques et sexuelles, *Le monstre* nous expose un large éventail de formes de violence dans le couple (que ce soit des violences économiques, psychologiques ou verbales), en plus de nous étaler les mécanismes de domination qui permettent l'instauration de ces violences (isolement, dévalorisation, contrôle de l'autre, etc.).

Par ailleurs, l'utilisation de drogue et d'alcool pour commettre une agression est un script novateur qui occupe une place centrale dans *Fugueuse* et *Les Simone*. Nous pouvons préciser sur ce point que des substances illicites sont utilisées expressément par les agresseurs dans le but de rendre leur victime vulnérable : il ne s'agit donc pas uniquement d'hommes qui profitent d'une situation dans laquelle une femme se serait par elle-même mise en situation d'intoxication. Par exemple, Fanny est à deux reprises intoxiquée à son insu (d'abord par Natacha qui lui donne une dose trop élevée de GHB avant le viol collectif, puis par Damien dans le motel où elle sera agressée par un de ses clients). À la fin de la série, Vlad tente aussi d'obliger Fanny à consommer des drogues pour qu'elle soit plus docile lorsqu'elle rencontre des clients. Dans cette série, la drogue est ainsi représentée pour illustrer le *modus operandi* d'une organisation qui exploite sexuellement les jeunes filles. De manière plus ambiguë, Clément incite Maxime à consommer de l'alcool avant de l'agresser (il lui ressert du vin alors qu'elle lui dit de ne pas ouvrir une autre bouteille). Ne se rendant pas compte que Clément a pu la faire boire dans l'objectif d'abuser d'elle, Maxime semble se sentir responsable de sa consommation d'alcool, le lendemain de l'agression, lorsqu'elle raconte les événements à ses amies (« Je voulais qu'on s'explique, comprendre pourquoi il me frenchait pis le lendemain, il m'ignorait, mais rendu chez eux, j'ai bu ») (E13/S1).

Néanmoins, dans les deux cas, le récit narratif nous amène à contredire les mythes qui mettent la faute d'une agression sur les victimes/survivantes ayant consommé de l'alcool ou des drogues.

Même si le fait d'intoxiquer une personne dans le but de l'agresser permet de ne pas nécessairement user de brutalité, les scènes d'agression sexuelle dans *Fugueuse* sont toutes accompagnées d'actes de violence. Cependant, la scène de viol collectif visibilise un nouveau script, en montrant que Fanny ne résiste pas à ses agresseurs, puisqu'elle est inconsciente. *Les Simone* est la seule des trois séries qui met en scène le viol sans qu'aucune violence physique ne soit perpétrée et qu'aucune résistance ne soit exercée. Alors que les deux autres séries inscrivent le viol comme un acte de domination parmi tant d'autres (domination économique, verbale, physique, psychologique, etc.), la représentation de la domination et du pouvoir est beaucoup plus subtile dans *Les Simone*. Ainsi, à aucun moment Clément ne sera physiquement ou verbalement violent envers Maxime. Au contraire, il est de manière générale gentil et affectueux envers elle, même si son attitude laisse transparaître de la manipulation, alors qu'il devient à d'autres moments froid et distant. En sus, nonobstant le fait que Clément n'a pas de comportements explicitement violents ou dominants envers Maxime, nous comprenons que sa position d'autorité envers elle à l'école et dans leur milieu de travail induit des dynamiques de pouvoir dans leur relation. Dans l'extrait suivant, où Maxime est chez Clément juste avant d'être agressée, on voit comment la coercition sexuelle s'exerce à travers le dialogue et le contexte contraignant de leur relation, sans que la violence ne soit nécessaire (E12/S13) :

Clément : Pis ce soir, tu voulais me parler de quoi ?

Maxime : (silence) Ben, je comprends pas...

Clément : Tu comprends pas quoi ? (rire)

Maxime : Ben ça là, tu es mon prof, on travaille ensemble, pis il y a jamais eu d'ambiguïté, pis ben... Tu me frenches dans ton char, pis... Après tu es super distant.

Clément (en flattant la cuisse de Maxime) : On est à l'université Maxime.

Maxime : Oui, mais ce soir aussi tu étais bizarre.

Clément : Je voudrais pas que d'autres l'apprennent, ce serait pas bon pour toi... Ça m'excite vraiment des belles filles comme toi, brillantes.

Maxime : Oin, mais ça va compliquer des affaires.

Clément : Ben non, on s'en fout. Tu as autant le goût que moi. Je le sais.

Maxime : Ben non, pas moi. (petit rire gêné)

Clément : Tu es vraiment belle. (Clément commence à embrasser Maxime)

Maxime : Bon OK, je vais y aller moi.

Clément : Non... J'attends ça depuis longtemps... Tu sais, tes téléphones, quand tu es venu dans mon auto, dans mon bureau... Tu as pas tout fait ça pour rien, hein.

Maxime : Ben... On devrait pas...

Clément : Laisse-toi aller.

Cette scène est particulièrement pertinente à la lumière de cette recherche, puisqu'elle met en évidence les difficultés liées à l'utilisation des violences physiques (et les marques de violence sur le corps des victimes/survivantes) comme preuve d'une agression sexuelle. Si le récit de la série veut mettre de l'avant l'ambiguïté de la relation entre Clément et Maxime pour nous amener à comprendre la dynamique de coercition sexuelle entre les deux, l'optique de la caméra fixée sur l'expression du visage de Maxime permet une identification directe à sa souffrance, indiquant aux spectateur.trice.s. qu'il s'agit réellement de violence sexuelle. En délaissant

complètement le point de vue masculin dans ce passage, la manière de filmer l'agression défie le *male gaze*, en nous plongeant dans l'expérience de Maxime et en omettant de montrer son corps violenté.

Toujours dans *Les Simone*, on remarque que, suite à l'agression de Maxime, les seules personnes qui lui viennent en aide sont des femmes. N'étant pas répandue dans les scripts traditionnels, la solidarité féminine occupe au contraire une place centrale dans cette série. Notons à cet effet que Maxime va même prendre conscience d'avoir été agressée grâce à ses échanges avec Nikki, qui va la croire et lui exprimer de l'empathie suite à son témoignage. De plus, le personnage de Léanne – incarnant une figure de confiance et de respect – joue un rôle majeur dans le renversement du rapport de domination entre Clément et Maxime. Maxime se confie à plusieurs reprises à sa cheffe de parti à propos des comportements de Clément, sans même nommer le caractère abusif de leur relation. C'est plutôt Léanne qui réalise par elle-même que Clément utilise sa position d'autorité pour profiter sexuellement des jeunes femmes qui s'investissent au sein de leur organisation. Suite à cette réalisation, elle congédiera Clément, ce qui permettra à Maxime de continuer à s'investir au parti. Dans *Le monstre*, le support provient principalement de la thérapeute de Sophie, qui l'aide à comprendre ce qu'elle vit et légitime ses émotions. Cette dernière va aussi lui montrer quelles sont les ressources disponibles pour les femmes dans sa situation, notamment en l'incitant à passer un court séjour au Centre de femmes victimes de violence conjugale. Les caractéristiques de ce personnage relèvent de la bienveillance et de la douceur, tout comme c'est le cas pour la mère de Sophie, aussi très présente pour l'aider à se sortir de sa relation avec « M ». De surcroît, une aide inattendue provient de Yasmine, qui avait essayé de prévenir Sophie du danger au début de sa relation avec « M ». La solidarité entre femmes est moins présente dans *Fugueuse*, alors que l'accent est plutôt mis sur la force personnelle de Fanny, lorsqu'elle témoigne contre Damien et réussit à obtenir justice.

Dans la même veine, *Le monstre* et *Les Simone* laissent une certaine place au partage d'expérience entre femmes, de façon à visibiliser le rapport entre les violences vécues dans des relations avec des hommes et la condition féminine. Ce script non traditionnel apparaît dans *Le monstre* quand Yasmine tente d'expliquer à Sophie qu'elles sont dans la même situation, comme étant toutes deux victimes du même homme, mais aussi victimes des relations de manipulation en général. Sophie reste sur ses gardes durant ces passages et, de prime abord, refuse d'accepter qu'elle et Yasmine aient vécu la même expérience. Néanmoins, les propos de Yasmine mettent en évidence le fait que la situation de Sophie n'est pas un cas isolé (E3/S1) :

Sophie : Tu es ici à cause de lui toi aussi ?

Yasmine : Des mecs manipulateurs et violents il y en a plus d'un sur cette terre, tu sais. Un jour, il faut cesser d'espérer que par amour on va les changer. Il faut les quitter, les faire arrêter. Il faut arriver à se choisir ma belle. C'est pour ça que je suis ici, comme toutes les autres.

Dans *Les Simone*, le partage entre femmes va au-delà de la mise en commun des expériences concrètes de violence physique. Plutôt que d'insister sur la responsabilité des femmes à « se choisir », Léanne va faire le pont entre l'agression subie par Maxime et la place inférieure des femmes dans la société (plus précisément, dans les milieux traditionnellement masculins). Lorsque Maxime exprime de la culpabilité suite au licenciement de Clément, Léanne lui répond en mettant de l'avant l'importance de prendre position pour combattre les inégalités de genre (« On est des femmes, Maxime. En politique. La vie d'un homme vaut plus que la vie d'une femme. Mais c'est à nous de changer ça ») (E13/S6).

Dans *Fugueuse*, on observe aussi un nouveau script qui intègre le corps policier et le système de justice comme des acteurs jouant un rôle important dans une situation de violence sexuelle. D'une part, les agents de police sont représentés de façon plutôt

positive, alors qu'ils libèrent Fanny lorsqu'elle est séquestrée à l'appartement de Vlad et qu'ils semblent adopter de bonnes méthodes d'intervention envers les filles dans ce type de situation (par exemple, on voit qu'un des agents s'approche de Fanny doucement pour ne pas l'effrayer au moment de l'arrestation de Vlad). L'équipe qui enquête sur le réseau de proxénétisme, dirigée par une femme, est aussi dépeinte de façon assez positive, puisque ces agent.e.s sont montré.e.s comme particulièrement impliqué.e.s dans l'arrestation de Damien et l'écoute des parents de Fanny. D'autre part, les représentations du système de justice dévoilent une conception plus négative du processus de condamnation des agresseurs sexuels. Par exemple, l'enquêtrice principale explique à Fanny qu'elle est obligée de témoigner au procès de Damien pour qu'il soit condamné, par manque d'autres preuves, même si son histoire a déjà été enregistrée. Elle refuse d'abord de témoigner, par peur de « retomber en amour » avec Damien si elle se trouve en sa présence (E10/S3). Puis, Fanny essaie de témoigner par vidéoconférence malgré ses craintes, mais elle se désistara à la dernière minute. Dans cette série, on comprend bien comment cette façon de procéder est défailante à plusieurs égards, puisqu'elle demande aux victimes/survivantes de raconter à plusieurs reprises leur expérience, ce qui fait revivre le traumatisme, et qu'elle fait reposer sur leur épaule des plaignantes le poids de la justice, après ce qu'elles ont déjà vécu.

Sophie et Maxime vont quant à elles tout simplement refuser de porter plainte, par peur des représailles et par manque de confiance envers le système judiciaire. Malgré l'insistance de ses parents, Sophie refuse d'aller voir la police en sachant que le processus judiciaire se déroulerait sur plusieurs mois ou années, alors qu'elle tente de passer à autre chose. De plus, elle considère qu'elle met aussi sa vie en jeu si elle dénonce « M » à propos de son statut d'immigration irrégulier, même s'il n'est plus au pays, parce que ses amis peuvent tout de même s'en prendre à elle. Pour Maxime, la dénonciation n'est même pas une option, car elle sait que les répercussions sur sa vie

seraient trop importantes et ce, sans même avoir l'assurance d'être crue par les personnes qui vont recueillir sa plainte (E13/S2) :

Laurence : Tu vas tu porter plainte ?

Maxime : Tu es tu folle toi ?

Laurence : Non, mais je sais pas là. C'est un homme qui est en position d'autorité. Tu pourrais aller voir la direction pis leur en parler, leur expliquer.

Maxime : Ah ouais, pis ça va être facile. J'ai hâte de me voir. (en prenant une autre voix) Donc, Madame Lapierre, vous vous êtes rendues chez lui ? (avec sa voix normale) Heu, ouais. C'est moi qui lui avais demandé un peu de temps. (avec une autre voix) Ah et est-ce qu'il est insistant au travail ? Est-ce qu'il vous fait des visites impromptues à votre bureau ? Est-ce qu'il vous texte tard le soir ? (avec sa voix normale) Ah ben non, ça c'est plus moi qui fait ça je vous dirais. (avec une autre voix) Ah ouais. Et est-ce que c'était vos premiers contacts physiques ? (avec sa voix normale) Ah non non, c'est parce qu'on s'était frenché dans son char avant pis, avant que vous me posiez la question, non je n'ai pas refusé ses avances. Alors finalement...

Laurence : Non, mais il faut faire quelque chose quand même là.

Maxime : Ben non, imagines, il va perdre sa job à l'université, il va être mis dehors du parti, moi je vais couler mon cours, ça va passer dans les journaux...

Laurence : Ta face sur le *frontpage*...

Nikki : Avec le titre de la petite agace qui a détruit la brillante carrière d'un homme...

Les scripts non traditionnels sur le profil des victimes/survivantes d'agression sexuelle

Un nouveau script qui a fait son apparition dans les trois séries met en lumière la gravité et la persistance des syndromes découlant du trouble de stress post-traumatique (TSPT) qu'ont les victimes/survivantes suite à leur agression. Ces syndromes prennent différentes formes, dont celles de « *flash back* », de cauchemars ou de troubles du

sommeil, d'hypervigilance, de comportements dépressifs et d'évitement des situations qui rappellent l'agression (gouvernement du Québec, 2020). Dans le cas de Fanny, des images du viol collectif lui reviennent en tête suite à l'agression, ce qui lui confirme qu'il est bien arrivé quelque chose, alors qu'elle ne se souvient pas des événements. Outre ce moment de panique, on voit à la fin de la série qu'elle fait des cauchemars en rapport avec son expérience d'exploitation sexuelle. Comme précédemment mentionné, nous savons également qu'elle veut éviter de se retrouver en présence de son agresseur ou avoir à parler de son agression, lors du procès de Damien. Sophie a aussi des *flash back* et des cauchemars, en plus de vivre avec des troubles du sommeil et d'hypervigilance. Les conséquences de l'agression sur sa santé physique et psychologique prennent toutefois une autre ampleur lorsque Sophie semble développer des syndromes dépressifs, qui impliquent notamment l'automutilation. Pour Maxime, les *flash back* et l'évitement des lieux où Clément se trouve font aussi partie de ses syndromes du TSPS suite à l'agression. Elle exprime également des signes de détresse à son entourage, en restant au lit plutôt que d'aller travailler, en voulant démissionner et en étant très émotive dans ses interactions.

Les scripts traditionnels n'étant pas caractérisés par la nuance, on remarque la présence d'un script inédit dans *Fugueuse* et *Les Simone*, qui suggère que les femmes ne sont pas toujours conscientes d'avoir subi une agression sexuelle. Fanny était intoxiquée durant son agression et n'a donc que des marques sur le corps, des vêtements déchirés et des *flash back* pour lui indiquer qu'elle a été violée. En fait, ces indices ne lui ont pas permis de reconstituer les événements et c'est la vidéo du viol collectif qui lui révélera la vérité. Encore à ce moment, elle pense qu'elle a trompé Damien et trahi son amie Natacha, plutôt que d'avoir été agressée, puisque c'est aussi de cette façon qu'il et elle lui racontent la soirée. Pour Maxime, le doute s'exprime à travers les mots qu'elle utilise pour partager son expérience à Laurence et Nikki. Il est question de « baise poche » et de « j'ai comme couché avec... » (E13/S1), plutôt que d'agression

ou d'abus sexuel. Alors que Laurence ne reconnaît pas non plus qu'il s'agit d'un viol, c'est Nikki qui va faire comprendre aux deux autres que Clément a profité de Maxime. Cette incertitude exprimée par Maxime s'accompagne d'un autre script non traditionnel, soit celui qu'il existe une ambiguïté dans la relation entre la victime/survivante et son agresseur. Il y a d'abord ambiguïté dans le fait que Maxime et Clément ont déjà eu des rapprochements intimes, mais aussi dans la relation de pouvoir et de proximité que les deux personnages entretiennent. En fait, ils ont une complicité apparente, mais la différence d'âge, le lien professeur et élève, ainsi que leur relation de collègues, rendent difficile l'identification de la nature de leurs rapports. De plus, Clément apparaît comme bienveillant à plusieurs reprises envers Maxime, tandis qu'elle-même va parler de lui en disant qu'il est « quelqu'un qu'[elle] estime beaucoup » (E12/S1).

Malgré ces zones d'ombres et ces incertitudes, plusieurs passages des séries analysées vont suggérer que les agissements et les habits des victimes/survivantes ne sont pas la cause de l'agression. Ces représentations qui mobilisent de nouveaux scripts passent majoritairement par l'interaction avec les pairs (la famille et les ami.e.s) ou des personnes en position d'autorité (par exemple, un.e thérapeute, un.e employeur.e, etc.). Dans *Fugueuse*, plusieurs personnages (frère, ami.e.s, etc.) vont tenter de faire comprendre à Fanny qu'elle n'est pas responsable de ce qui lui arrive, même si le récit qui englobe ces dialogues sous-entend que ses choix ont pu avoir un impact sur son parcours. Cette déculpabilisation est donc partielle, alors que dans *Les Simone*, le discours dominant (celui de Nikki et de Léanne) nous indique clairement que Maxime n'a rien à se reprocher. Dans *Le monstre*, c'est la thérapeute de Sophie qui va lui rappeler que c'est toujours l'agresseur qui est le responsable des violences commises, comme en témoigne l'exemple suivant (E4/S3) :

Sophie : Pourquoi je me suis laissée faire comme ça. Quand je repense à tout ce qui s'est passé, je me comprends pas. Je suis complètement conne ou quoi ?

La thérapeute : Sophie, sois douce envers toi. Oublis jamais que tu as été la victime d'un homme qui t'a isolée, manipulée, humiliée, violentée. Son emprise sur toi s'effacera pas d'un coup de baguette magique. Ça prend du temps pour se reconstruire et beaucoup d'amour de soi.

Les scripts non traditionnels sur le profil des agresseurs

Un des scripts qui s'éloigne de la tradition renvoie au fait que les agresseurs ne se distinguent pas physiquement ou psychologiquement des autres hommes de la population. Par exemple, les personnages de Damien, Carlo, Vlad et Natacha n'ont pas d'attributs physiques hors normes, mis à part quelques signes distinctifs comme des tatouages ou des vêtements de luxe. On observe des profils similaires chez « M » et Clément, qui tous deux ont une apparence conventionnelle et portent des vêtements qui correspondent aux standards associés à leur âge ou à leur milieu professionnel. Par contre, Clément est le seul agresseur dont les caractéristiques psychologiques ne sont pas éloignées de la norme. Le personnage de Clément se démarque en fait de l'archétype de l'agresseur par sa banalité : il n'a pas de trouble de santé mentale pouvant entraîner de la stigmatisation, il n'a pas de dépendance, il n'est pas associé au monde de la criminalité, il a une vie sexuelle « normale » aux yeux de la majorité et il maîtrise habilement les codes sociaux de son milieu. D'un point de vue extérieur, il a plutôt le profil d'un homme épanoui au niveau professionnel, stable financièrement et engagé politiquement. De façon aussi non traditionnelle, *Fugueuse* met en scène une femme comme agresseuse, puisque Natacha fait partie des personnes qui ont orchestré le viol collectif (en intoxiquant Fanny et en filmant l'agression). Les trois séries nous présentent également des agresseurs connus des victimes/survivantes. Dans le cas du viol collectif dans *Fugueuse*, Fanny connaît personnellement trois personnes qui ont contribué à l'agression, dont Carlo qui va même la reconduire chez elle après les

événements. Dans les autres cas, Sophie est agressée sexuellement par son mari et Maxime par son professeur et collègue, donc des personnes en qui elles ont confiance.

Finalement, *Fugueuse* met de l'avant un script peu répandu qui montre que les agressions peuvent être le fruit d'une organisation concertée et d'une planification, c'est-à-dire que l'agression peut être préméditée. Dans cette situation, il s'agit non seulement d'une organisation sur le long terme impliquant plusieurs personnes (par exemple, la vidéo est utilisée bien plus tard après l'agression, pour contrôler Fanny), mais également d'un réseau structuré d'exploitation sexuelle. Plus tard dans le récit, Fanny sera aussi vendue à un contact de Carlo, ce qui suppose encore une fois une planification sur le long terme. L'histoire de *Fugueuse* indique que l'expérience de Fanny n'est pas un cas isolé et que plusieurs jeunes filles avant elle auraient subi le même traitement, passant du recrutement par Natacha, à la rencontre de clients et à la vente.

En résumé, ce chapitre sur la présentation et l'analyse des résultats a montré que certains scripts traditionnels sur les agressions (par exemple, le script indiquant que le viol conjugal n'existe pas) ne se prolongeaient pas dans *Fugueuse*, *Les Simone* et *Le monstre*. Néanmoins, plusieurs autres de ces scripts étaient reconduits dans au moins un des trois cas à l'étude (tel que le script suggérant que les agresseurs se distinguent des autres hommes de la population, présent dans *Fugueuse* et *Le monstre*), reproduisant une conception traditionnelle de la sexualité des femmes et des rapports de genre, plus généralement. Cette partie de la recherche met également en évidence que de nombreux scripts s'éloignant de la tradition sont présents dans les représentations d'agressions sexuelles des séries analysées, intégrant notamment des scripts qui vont à l'encontre de la culture du viol et de certains mythes les plus persistants (comme c'est le cas avec les scripts indiquant que les femmes ne sont pas responsables de leur agression, peu importe leurs agissements, qui étaient identifiables

à différents niveaux dans les trois séries). Le prochain chapitre propose une interprétation de ces résultats, à la lumière de la problématique et du cadre théorique orientant la présente démarche de recherche.

CHAPITRE V

DISCUSSION

Ce dernier chapitre offre des réponses aux questions de recherche qui ont guidé ce mémoire. Il explicite aussi chacun de ces éléments de réponse, afin de faire la lumière sur les types de représentations des violences sexuelles contre les femmes qu'on observe dans l'imaginaire des téléseries contemporaines québécoises. Ainsi, cette section fournit une interprétation des résultats de la présente recherche, en suggérant que les scripts actuels sur les violences sexuelles sont bien en cours de recomposition. Cette modification de la constitution des scripts sexuels traditionnels nous informe sur les transformations des normes sexuelles et de genre, suite aux différentes revendications féministes qui ont animé la sphère socio-politique québécoise durant la dernière décennie. En somme, ce chapitre propose des pistes de réflexion pour expliquer l'état actuel des scripts sexuels dans *Fugueuse*, *Les Simone* et *Le monstre*, en lien avec les processus sociaux en cours (notamment l'émergence de mouvements féministes dénonçant les violences contre les femmes).

La composition actuelle des scripts sur les agressions sexuelles

Dans le contexte socio-politique de la dernière décennie au Québec, où les dénonciations des violences à caractère sexuel ont largement occupé les réseaux

sociaux et l'espace médiatique, on observe des transformations dans les représentations télévisuelles des agressions sexuelles contre les femmes. L'analyse des téléséries *Fugueuse* (saison 1), *Les Simone* (saison 2) et *Le monstre*, qui ont été produites et diffusées simultanément à l'émergence de mouvements féministes tels que #AgressionsNonDénoncées et #MoiAussi, met en évidence le fait que les scripts traditionnels sur les agressions sexuelles sont en cours de recomposition. L'imaginaire télévisuel québécois comporte à la fois des scripts traditionnels et des scripts s'éloignant de la tradition, coexistants au sein d'un même récit. En plus d'intégrer des scripts non traditionnels, les téléséries étudiées n'ont pas reproduit certains scripts traditionnels les plus persistants, soit les scripts indiquant que le viol conjugal n'existerait pas, que les femmes mentiraient lorsqu'elles disent avoir été sexuellement agressées et que les agressions sexuelles se dérouleraient dans des lieux extérieurs (comme des ruelles, des parcs, etc.).

Parmi les scripts traditionnels se prolongeant dans les cas analysés, on retrouve ceux qui concernent le contexte d'une agression : l'agression se déroulerait dans un lieu étranger; la victime/survivante serait agressée de façon violente; la victime/survivante aurait tenté de résister physiquement à son agresseur; le viol impliquerait une pénétration phallo-vaginale; un homme viendrait en aide aux victimes/survivantes d'agression sexuelle. En sus, les représentations télévisuelles sur le profil des victimes/survivantes et des agresseurs reproduisent les scripts traditionnels suivants : les femmes séduisantes et « disponibles sexuellement » seraient plus susceptibles d'être agressées sexuellement; les victimes/survivantes auraient provoqué leur agression par leurs agissements et/ou leurs habillements; les comportements sexuels d'une victime/survivante d'agression et de l'agresseur seraient influencés par leur origine ethno-culturelle, l'agresseur serait un homme étranger à la victime; l'agresseur aurait des caractéristiques physiques et psychologiques différentes des autres hommes

de la population; l'agresseur aurait des pulsions incontrôlables qui le poussent à commettre une agression.

Les représentations sur le contexte d'une agression véhiculant des scripts non traditionnels proposaient que : l'agression se déroule dans un lieu intérieur et connu de la victime; l'alcool et/ou la drogue sont utilisés pour commettre une agression; l'agression a lieu dans le cadre d'une relation conjugale; la victime/survivante n'est pas agressée de façon violente et ne résiste pas physiquement à l'agression; la victime/survivante « s'en sort » seule; une femme vient en aide à la victime/survivante d'agression sexuelle; une femme victime/survivante d'agression sexuelle met en commun son expérience avec celles d'autres femmes; des agent.e.s de police viennent en aide à la victime/survivante d'agression sexuelle; le système de justice ne répond pas aux besoins des victimes/survivantes d'agression sexuelle. Concernant le profil des victimes/survivantes d'agression et leur agresseur, les téléséries étudiées propageaient des représentations indiquant de manière non traditionnelle que : la victime/survivante développe des syndromes du TSPT suite à son agression; la victime/survivante entretient une relation ambiguë avec son agresseur; la victime/survivante n'est pas responsable de son agression (peu importe ses agissements et/ou son habillement); la victime/survivante n'est pas certaine qu'il y a réellement eu une agression; l'agresseur ne se distingue pas physiquement et psychologiquement des autres hommes de la population; l'agresseur.se est un homme et/ou une femme connue de la victime; l'agresseur a planifié le viol.

Interpréter la recomposition des scripts traditionnels sur les agressions sexuelles

Sachant que les scripts nous informent sur la façon socialement appropriée d'agir en situation d'interactions sexuelles, l'analyse de l'état actuel des représentations sur les agressions sexuelles au Québec nous en apprend sur la transformation des prescriptions sociales. L'intégration de scripts véhiculant des normes sexuelles et de genre peu répandues dans les représentations traditionnelles, au sein de scénarios culturels sur les agressions sexuelles qui comportent également des scripts relevant de la tradition, atteste d'une redéfinition des récits télévisuels et donc, des prescriptions sociales. La coexistence de scripts traditionnels et de scripts s'éloignant de la tradition peut en partie s'expliquer par le fait que certains discours et actions en rapport aux agressions sexuelles semblent maintenant être socialement proscrits, bien que des normes sexuelles et de genre hétérosexistes agissent encore aujourd'hui de façon structurante. Par exemple, le fait que les trois séries ne propagent aucun discours banalisant les violences sexuelles commises dans un cadre conjugal pourrait notamment être attribué au travail militant féministe accompli depuis la deuxième moitié du 20^e siècle, qui a permis de visibiliser les rapports de pouvoir dans la sphère domestique (Debauche et Hamel, 2013).

Si ces scripts coexistent parfois de façon contradictoire (par exemple, au sein du discours d'un même personnage, sans que cette coexistence ne soit problématisée), on constate qu'ils s'incarnent aussi sous une forme dialogique. C'est-à-dire que des scripts traditionnels peuvent être mobilisés dans l'objectif d'être ensuite réfutés. Nommons à titre d'exemple le moment où Maxime raconte son agression à ses amies et que la parole de Laurence évoque les scripts traditionnels (en mettant la faute de l'agression sur les agissements de Maxime), alors que Nikki personnifie le contre-discours (en stipulant que c'est Clément, un homme en situation de pouvoir, qui doit être blâmé). Cette coexistence de discours antinomiques témoigne des transformations en cours dans l'imaginaire sur les agressions sexuelles, mais suggère par le fait même que les représentations actuelles ne sont pas complètement détachées de la tradition. Même

lorsqu'ils sont utilisés pour être contestés sans équivoque, nous pouvons percevoir la présence des scripts traditionnels comme une part intégrante de notre imaginaire social auquel il faut encore s'attaquer, et non comme des normes sociales appartenant à un passé lointain.

Relative diversification des scénarios sur les agressions sexuelles

En outre, la présence relativement nouvelle de plusieurs scripts suppose que les représentations contemporaines sur les violences genrées sont sujettes à une diversification des scénarios sur les violences contre les femmes. Pour Teresa de Lauretis, les technologies du genre (comme les téléseries) correspondent à un ensemble de techniques qui permettent de réguler la sexualité des individus, par l'implantation de discours et de modes de connaissance. Sachant que ces technologies sont régies par un cadre de référence androcentriste, dans lequel sont majoritairement véhiculées des représentations traditionnelles du genre, la diversification des scénarios de violences genrées pourrait-elle impliquer une transformation de la construction du féminin et du masculin ? En véhiculant des scripts sexuels qui ne sont pas que des normes traditionnelles issues de l'idéologie de genre (par exemple, lorsque les scripts déjouent les normes de passivité féminine en montrant une femme comme agresseuse ou personne qui vient en aide à la victime), ces créations culturelles participent à la déconstruction de fausses conceptions et de stéréotypes associés aux agressions sexuelles. Pour donner un autre exemple, en exposant le fait qu'un viol peut être le résultat d'une planification et être commis dans un but précis, on défait l'idée répandue que les agresseurs ont des pulsions sexuelles incontrôlables qui les poussent à être violents. Comme l'indique Teresa de Lauretis, les individus – dans ce cas-ci, des

réalisateur.trice.s – ont la possibilité de modifier les constructions subjectives du genre par leurs représentations et de proposer une construction alternative du genre.

Dans le cadre de cette recherche, la diversification des scénarios sur le viol pourrait signifier une brèche dans les représentations hégémoniques des rapports entre les femmes et les hommes, c'est-à-dire que les normes sexuelles et de genre traditionnelles pourraient être déstabilisées par l'émergence de nouveaux scripts. Il semble que les représentations actuelles sur les agressions sexuelles oscillent entre les discours hégémoniques et les discours alternatifs, en proposant des scénarios novateurs à l'intérieur d'un cadre idéologique majoritairement traditionnel. Pour illustrer ce propos, on peut se référer aux trames narratives de *Fugueuse* et *Le monstre* qui, tout en intégrant de nouvelles façons de représenter le viol, insistent sur la recherche de l'amour conjugal et idéal, entravée par la violence dont Fanny et Sophie sont victimes. Ces protagonistes sont souvent dépeintes comme vulnérables, incapables de se protéger par elles-mêmes et aveuglées par leur amour pour Damien et « M », reproduisant ainsi la passivité féminine prédominante dans les rôles de genre hétérosexistes (Maas et Bonomi, 2020)⁴⁰. En outre, la violence des hommes est souvent associée – à différents niveaux

⁴⁰ Dans *Les Simone*, Maxime entretient une relation sexuelle avec son voisin, Sébastien, qu'elle considère comme un ami alors que lui voudrait être en couple avec elle. En parlant de cette relation ambiguë avec Laurence, son discours évoque la liberté sexuelle et l'indépendance : « Moi je suis pognée dans mon affaire de *fuck friend* pas claire. [...] Mais tsé c'est pas mal comme situation, je travaille, j'étudie pis quand j'ai besoin de compagnie ou de cul, mon ami Sébastien est à deux pas de ma porte. [...] Moi je pense qu'on est avant-gardiste parce que c'est de vivre ensemble qui fuck les couples, tout le monde devrait avoir sa maison pour, je sais pas, pour être SPM pis laisser traîner ses affaires si ça y tente » (épisode 2, 0.55 min à 1.35 min). Plus tard dans la série, elle indique que certaines choses du couple lui manquent, comme marcher main dans la main avec son amoureux, contredisant partiellement son discours précédent. Elle aura finalement une relation sexuelle avec un autre homme, pour rendre jaloux Sébastien, alors qu'elle ne désire toujours pas avoir une relation plus sérieuse avec lui. En parlant d'elle-même, elle dira à Sébastien qu'elle est « un monstre d'ego pis d'orgueil » et qu'elle a « la maturité d'une femme de 14 ans » (épisode 4, 16.45 min à 18 min), tandis que Sébastien lui reprochera son égoïsme. Présentés de cette façon, les comportements sexuels de Maxime, qui se détachent du carcan de l'amour romantique dans lequel les femmes sont traditionnellement contraintes, sont associés à des

dans les trois séries – aux caractéristiques intrinsèques des individus (à la déviance, à l'origine ethno-culturelle ou aux pulsions sexuelles), ce qui naturalise le lien entre les comportements agressifs et le masculin. Rappelons que pour de Lauretis, le genre et le sexe ne sont pas des propriétés naturelles du corps, mais sont plutôt produits par des technologies sociales variées. Le genre serait la représentation de relations sociales, en assignant les individus à des positions dans la société. Dans la présente analyse, nous avons pu constater que des représentations contradictoires du genre sont mises en scène (entre naturalisation du genre et représentation de son caractère culturel, entre tradition et représentation novatrice du genre, etc.), engendrant une définition ambiguë du genre et du rapport entre le féminin et le masculin. Selon de Lauretis, on pourrait interpréter cette ambivalence par un mouvement de tension – attribuable à une relative ou progressive déstabilisation du genre – entre les discours hégémoniques et les espaces non représentés encore.

De plus, même si les téléseries étudiées s'écartent partiellement des récits archétypiques et monolithiques sur les agressions sexuelles, on remarque que certaines expériences de la violence y restent centrales. Malgré le fait que *Fugueuse* soit inspirée d'une soi-disant problématique sociale et que *Le monstre* découle d'une histoire vécue, on peut se demander pourquoi ces récits sont ceux qui sont diffusés dans la culture populaire, parmi toutes les histoires de violences. Tel qu'indiqué par Éric Macé, « La télévision est [...] constituée en scène performative parce qu'elle n'est pas la représentation d'une réalité déjà là, mais la monstration d'un point de vue, la mise en scène d'un cadrage interprétatif » (2007, p. 2). Tout comme la popularité de *Fugueuse* peut en partie être comprise par le contexte médiatique entourant la production de la

caractéristiques négatives telles que l'ego, l'orgueil, l'immatrité et l'égoïsme, rappelant ainsi que ce type d'attitude est socialement proscrit chez les femmes (Evans, 2004).

téléserie – soit le contexte de panique morale à propos des fugues des jeunes filles des Centres jeunesse – on peut se questionner sur l’attention accrue du public québécois envers *Le monstre*. De fait, le Québec, comme d’autres sociétés occidentales, est sujet à une montée de l’islamophobie⁴¹ soutenue par certains médias et groupes politiques, qui s’incarnent notamment dans des luttes supposément féministes dénonçant la violence dont seraient victimes les femmes musulmanes (Mekki-Berrada, 2019). Abdelwahed Mekki-Berrada utilise le concept d’« islamophobie viriliste » pour faire référence à ce phénomène qui « considère l’islam et la subjectivation des femmes musulmanes comme fondamentalement incompatibles », les femmes musulmanes étant prétendument incapables de prendre conscience qu’elles encouragent un système les maintenant en état d’infériorité. Sous cet angle qui permet un regard intersectionnel sur les images de violence, on constate que le récit de la populaire série *Le monstre* renforce ce rapport à l’islam qui occupe une place grandissante dans l’imaginaire social québécois.

En contrepartie, il semble que les identités de race, de classe et sexuelles, entre autres, des victimes/survivantes de violence sexuelle soient encore relayées aux marges des

⁴¹ « [...] l’islamophobie est [...] une stratégie discursive faite d’agressions violentes, de propos haineux, d’exclusions et de discriminations visant les personnes musulmanes parce qu’elles sont musulmanes, et où l’islam tend à être construit comme « un traumatisme durable » (Saïd, 2003 : 76), au Québec (Amirault et Gaudreault-Desbiens, 2016 ; Helly 2011, 2015) comme ailleurs dans le monde (Meer, 2014 ; Razack, 2008 ; Sayyid, 2014 ; Vakil, 2010). Elle s’inscrit dans un rapport de domination sociale accompagnée d’une tentative d’infériorisation ontologique, d’une déshumanisation et d’une animalisation de l’Autre musulman. L’islamophobie est d’abord et avant tout une question de pouvoir. Elle est, dans le sens foucaldien du terme, une forme de « gouvernementalité de l’altérité musulmane » (Mekki-Berrada, 2018a : 24), qui, loin de se limiter à une expression de la radicalisation violente extrême droitiste, tend aujourd’hui à se normaliser et à se globaliser (Sayyid, 2018) : elle devient une « violence ordinaire » qui se loge dans les interstices des difficultés liées à la quotidienneté (Kilani, 2006, 2009 ; Mekki-Berrada, 2018b ; Scheper-Hughes et Bourgois, 2004 ; Taussig, 2004) » (Mekki-Berrada, 2019, p. 7).

représentations télévisuelles à grand public, comme ce fut le cas lors de la mouvance #MoiAussi, au profit des expériences de violence des femmes blanches correspondant aux normes de beauté hégémoniques (Boyle, 2019; De Benedictis *et al.*, 2019; Gill et Orgad, 2018; Tambe, 2018; Zarkov et Davis, 2018). Les scénarios sur le viol semblent donc s'être diversifiés, mais certains corps en sont toujours exclus, alors que la lutte politique pour la représentation médiatique qui avait cours durant #MoiAussi se poursuit dans la production des téléseries. Dans les trois séries à l'étude, les personnages principaux prolongent un certain nombre de normes associées à la figure traditionnelle de la vulnérabilité féminine et blanche (Patil et Purkayastha, 2015; Ferreday, 2015). Ce type de représentations (qu'on peut qualifier de post-féministe) véhicule l'idée que seules les femmes qui répondent aux standards normatifs de désirabilité seraient victimes de violence sexuelle et homogénéise le phénomène des violences genrées (Berridge, 2010; Projansky, 2001; Tremblay-Cleroux, 2014). Ce genre de représentations pourrait occuper majoritairement l'espace télévisuel québécois, car il répondrait aux attentes du public, en transmettant aux téléspectateur.trices des témoignages qui leur semblent, à tort, plus crédibles (De Benedictis *et al.*, 2019; Gill et Orgad, 2018). Ainsi, la visibilisation excessive des corps des femmes blanches et « désirables », ainsi que l'effacement de la pluralité des expériences de violence, reconduit la primauté des revendications d'un féminisme blanc, privilégié et majoritaire au Québec. Ce dernier élément nous ramène aux luttes des femmes racisées aux États-Unis, qui ont dénoncé la non-considération de leur expérience de violence dans les revendications féministes associées à la deuxième vague, entre autres, et qui ont milité pour une approche intersectionnelle des violences genrées.

Cadre interprétatif des agressions sexuelles : entre les causes structurelles et individuelles

Ainsi, la diversification des scénarios sur les agressions sexuelles n'est pas *de facto* le gage d'un changement de paradigme dans l'appréhension de la problématique sociale des violences sexuelles contre les femmes, ni des rapports de genre, plus généralement. La trame de fond de la série *Les Simone* laisse entrevoir une réflexion plus large sur le phénomène des violences genrées, entre autres en faisant des parallèles entre l'agression de Maxime et les inégalités de genre dans d'autres sphères de la société, ainsi que par la mise en valeur de la solidarité féminine, face aux injustices du système de domination masculine. Par exemple, suite au témoignage de Maxime à ses amies, Laurence souligne auprès de Nikki l'importance de porter plainte pour protéger les autres femmes pouvant être agressées par Clément. Cette conception des agressions sexuelles se rapproche de celle promulguée par les féministes dites de la deuxième vague, qui ont mis l'accent sur le rôle du système de domination patriarcale comme étant à la base des violences contre les femmes, et sur la fonction de contrôle sociale de ce phénomène. Or, le discours de Léanne, lorsqu'elle licencie Clément, laisse paradoxalement transparaître un autre message implicite, orienté sur ses intérêts personnels et qui dépolitise son propos. De fait, Léanne semble également s'inquiéter pour sa propre carrière en politique, qui serait menacée par la présence d'un homme dont la réputation pourrait nuire au parti, comme en témoigne cet extrait : « J'ai pas passé ma vie à serrer des mains dans des *osties* de souper spaghetti pour toute perdre dans un scandale de gars qui a pas été capable de gérer son ostie de graine. [...] Je risque tout si [Clément] reste » (E13/S5).

En outre, le message qui prévaut dans *Fugueuse* et *Le monstre*, et qui apparaît dans certains scripts déployés dans *Les Simone*, projette surtout une vision des violences genrées centrée sur la responsabilité individuelle des agresseurs (et parfois même des victimes/survivantes, qui seraient responsables d'assurer leur propre sécurité) et non

sur les causes structurelles du phénomène. D'une part, ce type de discours narratif, qu'on retrouve dans les créations culturelles post-féministes, est souvent associé à des revendications féministes d'ordre néolibéral, qui mettent de l'avant les expériences personnelles des femmes et n'incitent pas nécessairement à une mobilisation féministe voulant modifier les mécanismes sociaux inégalitaires (Boyle, 2019; De Benedictis *et al.*, 2019, Gill et Orgad, 2018). D'autre part, cette façon de représenter les violences genrées nous ramène aux différentes thèses qui individualisent cette problématique sociale (en associant la violence à des caractéristiques biologiques et en écartant sa dimension systémique), qui avaient été dénoncées par les féministes de la deuxième moitié du 20^e siècle.

Effectivement, la combinaison de scripts traditionnels et d'autres inédits dans *Fugueuse* et *Le monstre* soutient l'idée que les agresseur.euse.s ont des attributs psychologiques associés à une forme de « déviance », expliquant ainsi leurs comportements violents par des causes intrinsèques (ou naturelles) à l'agresseur et non par le système de domination des femmes par les hommes. Représentées de cette façon, les violences sexuelles contre les femmes apparaissent comme des actes isolés qui seraient le fruit d'individus en marge de la société (qui sont « monstrueux » ou associés au monde de la criminalité, de la consommation, etc.), se distinguant complètement des hommes « normaux » (Projansky, 2001; Altrows, 2019; Boyle, 2019). Dans *Le monstre* particulièrement, cette dualité est accentuée par l'origine ethno-culturelle et l'appartenance religieuse de « M », qui marquent le rapport d'altérité entre les groupes culturels dits minoritaires (les « Autres », ici les personnes musulmanes) et la population majoritaire québécoise. L'attribution de la misogynie à « M » et à son groupe social, qui banalise la violence vécue par Sophie, permet de ne pas problématiser les normes majoritaires sexistes des sociétés laïques et occidentales, ainsi que de renforcer la suprématie blanche (Sauzon, 2012; Ali, 2002; Hearn, 2012; Debauche et Hamel, 2013).

Plus largement, *Fugueuse* et *Le monstre* soutiennent une conception des violences sexuelles contre les femmes qui s'éloigne de la culture viol, en préconisant une perception binaire de la société, dans laquelle il y aurait des hommes bons et mauvais, plutôt qu'une construction problématique de la masculinité hégémonique (Boyle, 2019; Gill et Orgad, 2018). Dans *Les Simone*, le discours de Léanne comprend également des éléments relevant des scripts traditionnels et d'autres qui les contredisent, lorsqu'elle fait un parallèle entre les actions de Clément et le statut inférieur des femmes dans notre société, tout en mettant la faute de l'agression sur le manque de contrôle de ce dernier vis-à-vis ses pulsions. De manière itérative, cette conception archétypale des agressions sexuelles – faisant appel à des déterminants biologiques – écarte les causes extrinsèques aux individus qui les conduisent à adopter des comportements violents (Ryan, 2011; Gagnon, 1976; Byers, 1996; Hanmer, 1977). Ces comportements n'étant pas des actes isolés, mais s'inscrivant bien dans un continuum de rapports de domination.

La responsabilité des agressions attribuables aux victimes/survivantes est moins marquée dans les trois séries, alors que les discours des personnages tendent à déculpabiliser les protagonistes. Néanmoins, il est parfois difficile de dissocier l'adoption d'un certain mode de vie par les victimes/survivantes, qui les place en position de vulnérabilité, et l'exposition plus élevée aux risques de violence. Ce fil conducteur implicite suggère que certaines décisions personnelles et actions des protagonistes pourraient justifier leur victimisation. Par exemple, nonobstant le fait que Maxime et Fanny ne sont jamais directement tenues responsables de leur agression dans le récit narratif, elles se démarquent par leur trajectoire de vie atypique (elles ne suivent pas le chemin scolaire ou professionnel encouragé par leur entourage, elles fréquentent des lieux de consommation, elles sont sexuellement actives, etc.), qui les rend notamment « disponibles sexuellement » (Gagnon, 1973). Dans *Fugueuse*, cette démarcation entre les jeunes filles qui prennent de « bonnes » décisions (consommer peu, aller à l'école, ne pas porter de vêtement trop *sexy*, etc.) et celles qui en dérogent

est particulièrement visible par le sort réservé à Arianne et Fanny, toutes deux ayant subi violemment les conséquences de leurs actions.

Par ailleurs, Fanny et Sophie font aussi la démonstration qu'elles tentent par tous les moyens d'assurer leur sécurité, en se débattant ou en tentant de s'enfuir (lorsqu'elles le peuvent) quand elles sont agressées. Ce dernier élément constitue également un marqueur important (au même titre que les traces de violence sur le corps, l'utilisation de la violence pendant le viol et de la pénétration lors de l'agression) dans la distinction pour le public de ce qui constitue une agression sexuelle « à part entière » (Valzema, 2014; Horvath et Brown, 2013; Salmona, 2019). Cette manière de représenter les agressions fait place à une vision manichéenne des violences genrées, délaissant la conception de ce phénomène en tant que continuum d'actes de domination passant de la plaisanterie au meurtre, telle qu'amenée par les féministes radicales.

L'adoption d'un point de vue pour dénoncer les agressions sexuelles

Mis à part le message de fond des séries étudiées, qui s'inscrit davantage dans une perspective individualisée de la violence plutôt que systémique, on peut se questionner sur les images (la forme) qui accompagnent le discours narratif. Certaines scènes dans *Fugueuse* et *Le monstre* méritent une attention particulière sur les procédés scénaristiques utilisés pour dépeindre la violence. Contrairement à la scène d'agression sexuelle dans *Les Simone*, les scènes de viol dans les deux autres séries tendent à adopter la posture du *male gaze*, plaçant les spectateur.trice.s dans la position des agresseurs, en plus de mobiliser certains codes filmiques de la pornographie dominante ou des films d'horreur (deux genres cinématographiques réputés pour propager des scripts traditionnels sur la sexualité des femmes). D'abord, la scène de viol collectif

dans *Fugueuse* est filmée selon un point de vue voyeur, lorsque Fanny et Natacha se changent (et qu'on les voit en sous-vêtements), puis lorsqu'elles dansent de façon érotique autour de Damien, à travers la lentille d'une caméra tenue par un homme.

Cette posture voyeuriste et dominante se poursuit au moment précis de l'agression, par la caméra que Natacha tient à la main, surplombant Fanny tout comme les hommes entourant la jeune femme dénudée. Contribuant à l'objectification sexuelle de Fanny durant cet extrait, le traitement filmique de cette scène met de l'avant la violence exercée contre un corps féminin « idéal », filmé par des plans rapprochés et graphiques (Chancer, 1998; Peters *et al.*, 2014; Tylka *et al.*, 2015; Held, 2016). À ce sujet, les recherches suggèrent que les représentations graphiques de la violence qui ont des similitudes ostensibles avec la pornographie peuvent réduire la sensibilité du public face à ces problématiques et l'inciter à adopter un regard objectifiant sur les corps violentés (Hust, 2015; Jermyn, 2017; Lopez, 2018).

Dans une autre scène de *Fugueuse* (lorsque Fanny est séquestrée), ainsi que dans la scène où « M » tente de tuer Sophie, on repère certains marqueurs scénaristiques des films d'horreur (les hurlements, la musique angoissante, les lieux lugubres et sombres, la poursuite dans la nuit, les rôles de victime occupés par des femmes qui répondent aux standards de beauté hégémoniques, etc.) (Clover, 1987; Fakhry, 2012). Bien que ce genre cinématographique se soit grandement transformé depuis l'émergence des mouvements féministes des années 1970 (Clover, 1992), certains éléments caractéristiques de ce type de création culturelle nous permettent de réfléchir aux procédés utilisés pour représenter la violence contre les femmes. Traditionnellement, les films d'horreur reposent sur des stéréotypes de genre exacerbés (dont sur l'apparence séduisante et sensuelle des personnages féminins), sur la place secondaire qu'occupent les personnages féminins dans le récit (alors que les protagonistes masculins y sont souvent les héros ou les experts), ainsi que sur la place importante que

la sexualité et la violence prend dans le scénario (Clover, 1987; Clover, 1992; Fakhry, 2012; Fakhry, 2011).

En plus de ces éléments liés aux films d'horreur qui rappellent la pornographie dominante, deux genres principalement destinés à un public masculin, la violence contre des femmes serait montrée à une fréquence beaucoup plus élevée, comparativement à celle envers les hommes, et de manière très détaillée. Ces femmes victimes de la violence d'un homme le seraient souvent après avoir transgressé les normes sexuelles associées à leur genre et leur corps serait abondamment exposé à l'écran (Clover, 1987; Fakhry, 2011). Les traits distinctifs des films d'horreur rappellent plusieurs scripts présents dans *Fugueuse* et *Le monstre*, notamment : le fait que Fanny et Sophie soient secourues par des hommes (par des agents de police et un détective privé); que les violences vécues par ces femmes reconnues pour leur beauté soient montrées en détail; que les normes de genres de passivité et d'activité soient particulièrement marquées dans les rôles de victime et d'agresseur des deux séries; etc. On observe des similitudes encore plus marquées entre *Fugueuse* et ce genre filmique, considérant que Fanny sera agressée à plusieurs reprises après qu'elle ait adopté des comportements sexuels qui vont à l'encontre de ceux attendus pour une jeune femme et que son corps dénudé soit toujours exposé à l'écran lors des scènes de violence.

Ainsi, on peut se questionner sur ces procédés scénaristiques qui prolongent l'adoption d'un point de vue masculin, toujours majoritaire dans les téléseries à grand public. Il semble en effet ardu de représenter la violence contre les femmes en dehors du cadre scénaristique – produit par des hommes et pour un public masculin – dans lequel elle a traditionnellement été exposée. L'apparente priorisation du « *male gaze* » dans les scènes de violences graphiques de *Fugueuse* et *Le monstre* semble placer le public dans une position traditionnelle « voyeuriste » où les femmes apparaissent comme les objets de la violence qu'elles subissent, plutôt que comme sujet de leur expérience (Gemelas,

2019). Pourtant, comme l'avait soulevé Raphaëlle Savard-Moisán dans une recherche sur les discours médiatiques suite au mouvement #AgressionNonDénoncée, les femmes seraient maintenant plus fréquemment sollicitées comme expertes ou sources lorsqu'il est question de violences sexuelles.

Dans les cas étudiés, ce sont effectivement trois femmes (soit Michelle Allen, Kim Lévesque-Lizotte et Ingrid Falaise) qui ont été à la tête de la production des séries et qui ont été les principales porte-paroles de la cause qu'elles soutiennent. D'après Madeleine Pollard (2019), des mouvements comme #MoiAussi auraient aussi laissé une plus grande place au « *female gaze* » dans les créations culturelles. L'adoption de ce point de vue féminin sur la violence est surtout présent dans *Les Simone*, où une place de choix est accordée aux espaces entre femmes, dans lesquels l'expérience de la violence sexuelle peut être définie par et pour elles-mêmes. Dans la scène où Clément viole Maxime, le corps violenté de la jeune femme est totalement écarté du champ de la caméra pour laisser place à son regard et aux traits de son visage, plaçant les spectateur.trice.s dans une position privilégiée pour comprendre l'expérience déshumanisante qu'est la violence (Gemelas, 2019). Ainsi, même si la préséance du « *male gaze* » dans les scènes d'agression sexuelle de *Fugueuse* et *Le monstre* met en évidence le contrat patriarcal qui encadre toujours les technologies du genre, comme soulevé par de Lauretis, la scène de viol de la série *Les Simone* nous offre un exemple de représentation alternative de l'hégémonie culturelle, en déstabilisant la façon traditionnelle de dépeindre les violences genrées.

En résumé, cette section finale du mémoire a répondu aux questions de recherche en indiquant que les scripts traditionnels sur les agressions sexuelles sont bien en cours de recomposition et que l'imaginaire télévisuel québécois est composé de scripts traditionnels qui coexistent avec des scripts s'éloignant de la tradition. J'ai proposé plusieurs pistes d'interprétation de cette coexistence, en mettant en lumière les nœuds

de tension et contradictions observables dans les scripts contemporains sur la violence. Cette section a démontré que, malgré le fait qu'on remarque des transformations dans les normes sexuelles et de genre représentées dans les séries analysées, l'univers narratif s'inscrit toujours dans un paradigme dominant hétérosexiste. En reprenant la théorie du genre de Teresa de Lauretis, j'ai explicité la définition du genre véhiculée dans *Fugueuse*, *Les Simone* et *Le monstre*, en rapport avec la diversification des scénarios sur le viol. J'ai également énoncé que cette diversification n'implique pas *de facto* un changement de conception des violences sexuelles, dont le caractère systémique n'est pas toujours présent dans les séries à l'étude. Finalement, en portant une attention aux procédés scénaristiques, j'ai suggéré que l'adoption d'un point de vue majoritairement masculin (« *male gaze* ») contribue à cette conception des violences genrées, alors que la mise en valeur du point de vue féminin (« *female gaze* ») peut avoir l'effet inverse, en déjouant les représentations traditionnelles des agressions sexuelles.

CONCLUSION

Cette recherche a voulu prendre part aux multiples réflexions théoriques et militantes émergeant depuis quelques années au Québec, en réaction aux divers mouvements féministes de dénonciation des violences à caractère sexuel qui occupent une place croissante dans l'espace public. Depuis le début de la rédaction de ce mémoire, une autre vague de dénonciation des violences sexuelles contre les femmes a vu le jour sur les réseaux sociaux, renforçant la mouvance en cours de transformation des normes sexuelles et de genre. Le questionnement qui m'a guidée tout au long de ce travail était lié à un sentiment de distorsion découlant des images télévisuelles de violences sexuelles qui sont massivement diffusées dans ce contexte au Québec, comme ailleurs en occident. À partir des réflexions qui m'habitaient et des questionnements apparaissant au sein du milieu culturel et académique, il m'a semblé que ces représentations de la violence ne semblaient pas toujours coïncider avec les revendications féministes des dernières années, qui remettent en doute plusieurs normes sociales associées à la culture du viol : les victimes d'agression sexuelle seraient aujourd'hui plus encouragées à briser le silence; la responsabilité des agressions serait davantage attribuée à ceux qui les commettent plutôt qu'aux agissements des personnes qui les subissent; les relations intimes entre un individu en position d'autorité et un autre en position de vulnérabilité seraient moins tolérées; etc. (Hudson, 2018; Leopold *et al*, 2019).

Ce faisant, l'objectif principal de ce mémoire était d'explorer l'imaginaire télévisuel québécois pour étudier les représentations actuelles des violences sexuelles contre les

femmes, à l'aune du contexte québécois de revendication féministe. Ce travail étant centré sur l'analyse des représentations culturelles et non sur la réception culturelle, il s'agissait de savoir si les représentations contemporaines des violences sexuelles témoignent d'une recomposition et, le cas échéant, de quel type sont ces représentations. Pour répondre à ces questionnements, ont été ciblées pour l'analyse des téléseries réalisées pendant ou après la mouvance #MoiAussi, afin d'accéder aux discours non traditionnels qui ont pu découler de la dernière décennie de bouleversements politiques et sociaux. Ont également été retenues, pour l'analyse, des téléseries dont les réalisateur.trice.s et/ou scénaristes portent un message à visée sociale, de conscientisation par rapport à la réalité des femmes étant victimes/survivantes de violences sexuelles. À partir d'une étude de cas de trois téléseries, cette recherche a donc voulu offrir une réflexion sur les possibles transformations de la conception des violences genrées dans l'imaginaire populaire, ainsi que sur les systèmes idéologiques s'y rattachant.

Considérant que cette étude se limite à l'analyse de trois téléseries québécoises et que le paysage socio-politique québécois a encore été secoué par une nouvelle vague de dénonciations des violences à caractère sexuel depuis que ces téléseries ont été produites, cette recherche ne peut prétendre offrir un portrait exact de l'état actuel des représentations sur les agressions sexuelles contre les femmes. En sus, les mouvements de dénonciations des violences genrées ne se sont pas seulement attardés aux enjeux en lien avec, par exemple, le consentement, les rapports de pouvoir dans les relations intimes et les lacunes du système de justice. Ces mouvements ont également voulu mettre en lumière les violences vécues par les communautés marginalisées (telles que celles vécues par la communauté LGBTQ+, par les personnes racisées, par les personnes en situation de handicap, etc.), qui sont majoritairement effacées dans les médias traditionnels et dans la culture populaire. Cette recherche s'est limitée aux expériences de violence d'un certain profil de femmes majoritaires dans les

représentations télévisuelles à grand public et cette optique choisie sur la question de recherche ne permet pas d'étudier précisément comment des mouvements comme #MoiAussi ont pu modifier d'autres types d'images de violence.

Les ancrages théoriques qui ont encadré ce mémoire se sont déclinés en trois approches. D'abord, le travail théorique de Teresa de Lauretis a permis de positionner les réflexions de ce mémoire dans une conception du genre qui est produit par ses représentations et auto-représentations. Selon l'autrice, des technologies sociales (dans le cas présent, des téléseries) construisent le genre en le représentant et l'étude de ces représentations nous permet d'en connaître davantage sur les rapports entre les hommes et les femmes. Les images télévisuelles d'agression sexuelle nous permettent ainsi d'analyser les normes sociales associées à chaque genre en de telles situations et leurs potentielles transformations. Ensuite, différentes théories sur la violence contre les femmes ont été explorées afin de situer l'angle d'approche préconisé pour aborder ce phénomène social. En opposition aux théories qui expliquent la violence des hommes par leurs caractéristiques biologiques ou individuelles, les violences genrées sont plutôt conçues dans ce mémoire comme le fruit d'un système de domination des femmes par les hommes. De ce fait, selon les féministes radicales des années 1970, les violences ne sont pas des actes isolés pouvant être associés à certains individus ou groupes en marge de la société, mais bien un instrument de contrôle du corps des femmes. Les violences contre les femmes sont aussi analysées dans ce mémoire sous l'angle des travaux sur l'intersectionnalité des féministes noires états-uniennes. Tout comme les violences genrées doivent être comprises en tant que l'expression d'un rapport de domination inscrit dans un système hétérosexiste, elles doivent également être appréhendées en fonction de l'enchevêtrement de diverses dynamiques d'oppression (de race, de genre, de classe, de religion, d'orientation sexuelle, etc.). Ainsi, cette recherche a voulu visibiliser le fait que les expériences de la violence sont multiples et divergent en fonction du positionnement social des personnes qui les vivent. Par

ailleurs, la théorie des scripts sexuels de William Simon et John H. Gagnon a permis d'appréhender les scénarios culturels comme des guides indiquant aux individus ce qui est socialement prescrit de penser ou de faire lorsqu'ils sont en situation d'interactions sexuelles. En ce sens, les représentations sur les agressions sexuelles ont pu être analysées comme des prescriptions sociales, qui sont historiquement sujettes à changement et peuvent se renouveler en fonction du contexte socio-politique. Les téléseries ont donc été étudiées au regard des scripts traditionnels sur les agressions sexuelles, afin de savoir si des transformations sont observables au sein de ces récits.

Après avoir situé les assises théoriques de cette recherche, une stratégie analytique a été développée. Une analyse thématique de données télévisuelles a été effectuée, d'après un échantillon de scènes traitant explicitement d'agressions sexuelles, sélectionnées selon un processus d'échantillonnage raisonné. Il s'agissait ensuite de repérer les éléments des extraits des téléseries qui seraient codés dans les grilles d'analyse thématiques, développées spécifiquement pour cette recherche. La première grille regroupe les différentes composantes des scripts traditionnels sur les agressions sexuelles qui ont été déterminées d'après les écrits scientifiques sur le sujet, alors que les scripts s'éloignant de la tradition ont été identifiés de manière inductive dans la deuxième grille, suite à l'analyse des données. Cette analyse comparative des scripts a permis d'observer la composition actuelle des représentations sur les violences sexuelles contre les femmes dans les trois séries à l'étude.

Les résultats de la recherche ont montré que les scripts traditionnels sur les agressions sexuelles dans les représentations télévisuelles au Québec sont en cours de recomposition. On constate que certains scripts traditionnels ne sont tout simplement plus présents, alors que d'autres se prolongent et coexistent avec des scripts inédits au sein d'un même récit. Si certaines représentations actuelles nous informent sur les changements en cours dans les normes sexuelles et de genre (en représentant les

nouvelles façons d'agir et de penser en situation d'agression sexuelle, en opposition aux anciennes), d'autres représentations sont plus ambiguës. De fait, la présence de scripts contradictoires est parfois observable, sans que cela ne soit problématisé dans le récit qui encadre ces scripts, ne laissant pas présager un réel changement dans la manière d'appréhender le rapport aux violences contre les femmes. Sur ce point, l'analyse a mis en lumière une diversification des scénarios sur les agressions sexuelles, en exposant la présence de récits alternatifs s'éloignant des histoires archétypales sur le viol, sans que cela implique nécessairement un changement de paradigme dans la compréhension populaire du phénomène des violences genrées.

Bien que l'on puisse souligner le fait que l'intégration de scripts relativement novateurs dans les représentations des violences genrées à grand public pourrait signifier une brèche dans l'idéologie de genre hégémonique, on doit reconnaître que la trame de fond de *Fugueuse* et *Le monstre* (et parfois *Les Simone*) prolongent une conception des violences contre les femmes dont les causes ne seraient pas systémiques. D'autant plus que le cadre de production des images télévisuelles d'agression sexuelle, qu'il véhicule des scripts traditionnels ou non, tend à prolonger une posture associée au « *male gaze* ». Ces derniers éléments nous amènent à questionner l'impact des mouvements de dénonciation des agressions sexuelles contre les femmes sur les représentations dans la culture à grand public, qui ne semblent pas véhiculer une conception des agressions sexuelles profondément modifiée par les critiques féministes des rapports de domination sous-tendant ces violences.

Finalement, ce mémoire a participé de manière innovante et originale au développement de connaissances sur les transformations des représentations dans les productions culturelles, en les interprétant à la lumière du contexte d'émergence de mouvements féministes comme #AgressionNonDénoncée et #MoiAussi, en plus d'avoir créé un outil d'analyse qui fait l'état de l'art dans ce domaine. Cette recherche

a ainsi proposé une perspective analytique des représentations des violences sexuelles contre les femmes dans les téléseries, qui sont en constante mutation. De fait, ces représentations oscillent entre la force des structures traditionnelles encore présentes aujourd'hui et l'intégration continuelle de nouvelles normes sociales. Considérant qu'un autre mouvement de dénonciation a eu lieu à l'été 2020 sur les réseaux sociaux, cette recherche réactualise sa pertinence, puisqu'elle s'inscrit dans une période d'importants changements dans les rapports entre les hommes et les femmes, qui transpercent même la culture populaire. Ces changements sont encore difficilement mesurables, mais on peut supposer qu'il s'agit d'une période de transformation profonde de la société qui sera d'autant plus visible dans les représentations au cours des prochaines années.

De plus amples recherches s'intéressant à ce phénomène plus large de diffusion des nouvelles normes sociales dans la culture populaire contribueraient aux réflexions sur la transmission des revendications militantes féministes dans le reste de la société et sur la façon dont elles sont interprétées par les productions culturelles à grand public. Concrètement, une étude ciblant les représentations d'autres normes de genre en transformation que celles en lien avec les agressions sexuelles pourrait offrir un regard plus global sur le paysage socio-politique québécois en changement. De façon complémentaire, une analyse comparative des productions culturelles sur plusieurs décennies permettrait d'observer l'intégration progressive de nouvelles normes sociales dans la culture populaire, selon une perspective historique. En contrepartie, on peut se demander comment ces représentations télévisuelles en transformation – qui sont des technologies du genre produisant des relations sociales – vont modifier les manières d'agir et de penser en situation de relation sexuelle ou d'agression sexuelle. Des recherches s'intéressant plutôt à la réception culturelle amèneraient un autre regard sur les questions qui ont guidé cette recherche. Comment le public interprète-t-il la forte présence d'image de violence contre les femmes dans les téléseries diffusées

durant les heures de haute écoute ? Comment reçoit-il les messages relativement nouveaux, issus des mouvements féministes, qui font tranquillement leur place dans la culture populaire ?

ANNEXE A

GRILLE D'ANALYSE : SCRIPTS TRADITIONNELS SUR LES AGRESSIONS SEXUELLES CONTRE LES FEMMES

	Scripts traditionnels sur les agressions sexuelles contre les femmes	Indicateurs	Sources
Contexte de l'agression sexuelle	L'agression se déroule dans un lieu étranger et/ou extérieur.	1. La victime/survivante ne sait pas où elle est au moment de l'agression et/ou elle n'était jamais venue au lieu de son agression auparavant. 2. Le lieu de l'agression est un espace public et extérieur (exemple : ruelle, parc, stationnement, etc.).	1. Horvath et Brown, 2013. 2. Salmona, 2019; Horvath et Brown, 2013.
	La victime/survivante est agressée de façon violente.	3. On peut observer des marques de blessure sur le corps de la victime/survivante. 4. L'agression sexuelle est accompagnée d'actes violents (coup, étranglement, mutilation, etc.). 5. L'agresseur a utilisé une arme pour commettre le viol.	3. Edwards <i>et al.</i>, 2011. 4. Gagnon, 1973; Salmona, 2019; Edwards <i>et al.</i>, 2011; Horvath et Brown, 2013. 5. Edwards <i>et al.</i>, 2011; Ryan, 2011; Billette <i>et al.</i>, 2005.

La victime/survivante a tenté de résister physiquement à son agresseur.	6. La victime/survivante s'est débattue pour ne pas être agressée et/ou a tenté de s'enfuir. 7. La victime survivante a attaqué l'agresseur pour se défendre.	6. Salmona, 2019; Horvath et Brown, 2013; Ryan, 2011. 7. Salmona, 2019; Norton et Grant, 2006.
Les femmes mentent lorsqu'elles disent avoir été sexuellement agressées.	8. Les femmes prétendent avoir été agressées pour se venger d'un homme. 9. Les femmes utilisent le mensonge du viol pour arriver à leurs fins (par exemple, une femme manipule un homme qu'elle a déjà fréquenté afin qu'il revienne vers elle).	8. Salmona, 2019; Edwards <i>et al.</i> , 2011. 9. Edwards <i>et al.</i> , 2011; Burt, 1980.
Il y a viol lorsqu'il y a pénétration du pénis dans le vagin.	10. Lors d'un viol, il y a pénétration du pénis dans le vagin. 11. Des attouchements sexuels non consentants ne constituent pas un viol. 12. La sexualité orale non consentante ne constitue pas un viol.	10. Salmona, 2019; Valzema, 2014. 11. Salmona, 2019. 12. Salmona, 2019.
Le viol conjugal n'existe pas.	13. Une femme ne peut pas être violée par son mari puisqu'il est dans son devoir conjugal d'avoir des relations sexuelles avec lui. 14. Une femme ne peut être violée par son mari/conjoint car elle lui a déjà donné son consentement dans le passé. 15. La sexualité coercitive (c'est-à-dire lorsque qu'une personne a une relation <i>sexuelle</i> par obligation) au sein du couple ne constitue pas un viol.	13. Gagnon, 1973; Edwards et al., 2011. 14. Salmona, 2019; Edwards <i>et al.</i> , 2011. 15. Salmona, 2019; Edwards <i>et al.</i> , 2011.
Un homme vient en aide à la victime/survivante d'agression sexuelle	16. La victime/survivante se fait secourir par un homme au moment de l'agression. 17. La victime/survivante obtient de l'aide (économique, matérielle, légale, psychologique, etc.) de	16. Berridge, 2010; Cuklanz et Moorti, 2006. 17. Berridge, 2010; Cuklanz et Moorti, 2006.

		la part d'un homme suite à l'agression.	
Profil de la victime	Les femmes séduisantes sont plus susceptibles d'être agressées sexuellement.	18. L'agresseur viole sa victime car il la désire sexuellement. 19. Une femme qui ne répond pas aux standards de beauté hégémoniques n'est pas crue lorsqu'elle dénonce son agression. 20. La victime/survivante répond aux standards de beauté hégémoniques (c'est-à-dire que la victime/survivante correspond à l'idéal normatif de la féminité par sa blancheur, sa jeunesse, sa minceur, etc.).	18. Byers, 1996; Burt, 1998. 19. Burt, 1981. 20. Burt, 1998; Ferreday, 2015.
	Les femmes « disponibles sexuellement » sont plus susceptibles d'être agressées.	21. Les travailleuses du sexe sont plus susceptibles d'être agressées en raison de leurs comportements sexuels. 22. Les femmes célibataires et/ou divorcées sont plus susceptibles d'être agressées. 23. Les femmes qui ont des relations sexuelles avec plusieurs partenaires différents sont plus susceptibles d'être agressées. 24. Les femmes qui consomment de l'alcool et/ou des drogues dans les bars sont plus susceptibles d'être agressées. 25. Les femmes qui entretiennent des relations non sexuelles avec des hommes qui ont du pouvoir sur elle sont plus susceptibles d'être agressées.	21. Gagnon, 1973. 22. Gagnon, 1973. 23. Gagnon, 1973. 24. Gagnon, 1973; Edwards et al., 2011. 25. Gagnon, 1973.
	La victime/survivante a provoqué son agression par	26. La victime/survivante a été agressée car elle portait des habits sexy.	26. Salmona, 2019; Edwards et al., 2011, Berridge, 2010.

	ses agissements et/ou son habillement.	27. La victime/survivante a été agressée, car elle a consommé abusivement de l'alcool. 28. La victime/survivante a été agressée car elle a eu des comportements séducteurs envers son agresseur. 29. La victime/survivante a été agressée car elle s'est volontairement mise à risque (par exemple, en se promenant seule le soir, en fréquentant des lieux « dangereux », etc.). 30. La victime/survivante a provoqué l'agression, car les femmes prennent plaisir à être violées.	27. Gagnon, 1973; Edwards et al., 2011; Ryan, 2011. 28. Salmona, 2019; Edwards et al., 2011. 29. Salmona, 2019; Edwards <i>et al.</i>, 2011. 30. Billette <i>et al.</i>, 2005; Edwards et al., 2011.
	Les comportements sexuels d'une victime/survivante d'agression peuvent être influencés par son origine ethno-culturelle.	31. L'origine ethno-culturelle aurait une incidence sur la force de l'appétit sexuel d'une femme (par exemple, les femmes noires auraient un plus fort appétit sexuel que les femmes blanches et seraient donc plus disponibles sexuellement). 32. L'origine ethno-culturelle aurait une incidence sur le type de pratiques sexuelles exercées par une femme (par exemple, les femmes blanches auraient des pratiques sexuelles plus « morales » que les femmes noires).	31. Hill Collins, 2000; Gail Collins. 32. Hill Collins, 2000.
Profil de l'agresseur	L'agresseur est un homme étranger à la victime.	33. La victime/survivante n'avait jamais été en contact avec l'agresseur avant le viol et/ou ne sait pas qui est l'agresseur.	33. Gagnon, 1973; Salmona, 2019; Horvath et Brown, 2013.
	L'agresseur a des caractéristiques physiques	34. L'agresseur a une allure repoussante (par exemple, il ne correspond pas aux normes de beauté hégémoniques, son	34. Boyle, 2019. 35. Boyle, 2019.

	différentes des autres hommes de la population.	apparence et son hygiène de vie sont négligées, etc.). 35. L'agresseur a une allure menaçante et/ou monstrueuse (par exemple, il est anormalement grand et bâti, son regard est effrayant, etc.).	
	L'agresseur a des caractéristiques psychologiques différentes des autres hommes de la population.	36. L'agresseur a des comportements considérés par les autres comme immoraux, dépravés ou excessifs (par exemple, l'agresseur a une dépendance aux drogues ou à l'alcool). 37. L'agresseur est un homme de pouvoir qui exerce du contrôle sur les autres. 38. L'agresseur a une vie sexuelle considérée par les autres comme « hors normes » et/ou déviante. 39. L'agresseur a des troubles de santé mentale qui l'empêchent de contrôler ses pulsions sexuelles. 40. La personne qui commet le viol est émotionnellement insensible et a un tempérament agressif. 41. L'agresseur est en marge de la société (il est un « <i>outsider</i> », il est associé au monde de la criminalité, etc.).	36. Boyle, 2019; Ryan, 2011. 37. Boyle, 2019. 38. Boyle, 2019. 39. Gagnon, 1976; Ryan, 2011. 40. Byers, 1996. 41. Boyle, 2019.
	L'agresseur a des pulsions incontrôlables qui le poussent à commettre une agression.	42. L'agression est commise de façon spontanée et n'était donc pas préméditée. 43. L'agresseur ne voulait pas commettre un viol, mais ses pulsions sexuelles étaient trop fortes. 44. L'agresseur commet le viol, car il a des frustrations sexuelles et ne peut contrôler ses pulsions (par exemple, lorsqu'un homme	42. Byers, 1996. 43. Norton et Grant, 2006. 44. Ryan, 2011; Gagnon, 1976; Byers, 1996.

		se fait refuser ses avances sexuelles par une femme désirable).	
	Les comportements sexuels d'un agresseur peuvent être influencés par son origine ethno-culturelle.	45. Les comportements violents d'un agresseur pourraient être expliqués par son origine ethno-culturelle (par exemple, les hommes noirs seraient plus violents que les hommes blancs). 46. Les hommes appartenant à certaines communautés racisées seraient plus dominants envers les femmes que les hommes blancs (par exemple, les hommes musulmans seraient plus misogynes que les hommes non-musulmans). 47. Les hommes racisés s'attaqueraient surtout aux femmes blanches.	45. Hill Collins, 2000. 46. Sauzon, 2012; Ali, 2002. 47. Hill Collins, 2000; Hamel, 2019; Cosquer, 2016.

ANNEXE B

GRILLES D'ANALYSE : SCRIPTS S'ÉLOIGNANT DES REPRÉSENTATIONS TRADITIONNELLES SUR LES AGRESSIONS SEXUELLES

	Scripts s'éloignant des représentations traditionnelles sur les agressions sexuelles contre les femmes	Indicateurs
Contexte de l'agression sexuelle	L'agression se déroule dans un lieu intérieur et connu de la victime	1. L'agression se déroule au sein du domicile conjugal. 2. L'agression se déroule dans un lieu intérieur où la victime/survivante a déjà été. 3. L'agression se déroule dans un lieu intérieur où la victime survivante n'a jamais été, mais qui est connu de la victime (par exemple, la maison d'un ami).
	L'alcool et/ou la drogue sont utilisés pour commettre une agression	4. La victime/survivante a été intoxiquée à son insu. 5. L'agresseur a incité la victime/survivante à consommer de l'alcool et/ou de la drogue.
	L'agression a lieu dans le cadre d'une relation conjugale	6. L'agresseur est le conjoint/mari de la victime.
	La victime/survivante n'est pas agressée de façon violente	7. La victime/survivante n'a pas de marque de violence sur le corps suite à l'agression. 8. L'agresseur n'utilise pas d'arme pour commettre le viol.

		9. L'agression n'est pas accompagnée d'actes violents (coup, étranglement, mutilation, etc.).
	La victime/survivante ne résiste pas physiquement à l'agression	10. La victime est inconsciente au moment de l'agression (en raison d'une intoxication liée à l'alcool ou aux drogues). 11. La victime est immobile pendant l'agression et « attend que ça passe » (par exemple, la victime/survivante est en état de choc et n'est donc pas en mesure de réagir).
	La victime/survivante « s'en sort » seule	12. La victime/survivante obtient justice en portant plainte et en témoignant contre son agresseur.
	Une femme vient en aide à la victime/survivante d'agression sexuelle	13. Une femme experte (thérapeute, enquêtrice, etc.) vient en aide à la victime/survivante. 14. Des femmes de l'entourage de la victime/survivante lui viennent en aide.
	Des agent.e.s de police viennent en aide à la victime/survivante d'agression sexuelle	15. La police arrête l'agresseur au moment de l'agression et sauve la victime/survivante.
	Le système de justice ne répond pas aux besoins des victimes/survivantes d'agression sexuelle	16. La victime/survivante refuse de porter plainte par peur de représailles de la part de son agresseur. 17. La victime/survivante refuse de porter plainte en raison de la lenteur du processus judiciaire. 18. La victime/survivante refuse de porter plainte par peur d'être blâmée pour l'agression ou de n'être pas crue. 19. La victime/survivante refuse de témoigner contre son agresseur par peur de le revoir durant le procès.
	Une femme victime/survivante d'agression sexuelle met en commun	20. Une victime/survivante de violence conjugale fait le pont entre son expérience et celle d'une autre. 21. Une victime/survivante de sexisme fait le pont entre son expérience et celle d'une

	son expérience avec celle d'autres femmes	femme victime/survivante d'agression sexuelle.
Profil de la victime	La victime/survivante a des syndromes du trouble de stress post-traumatique (TSPT)	22. La victime/survivante a des « flash back » de l'agression. 23. La victime/survivante fait des cauchemars dans lesquels elle revit l'agression. 24. La victime/survivante a des syndromes liés à un trouble d'hypervigilance. 25. La victime/survivante a des comportements dépressifs suite à l'agression (par exemple, ne pas se lever le matin, démissionner de son travail, pleurer fréquemment, etc.). 26. La victime/survivante évite les situations qui lui rappellent l'agression.
	La victime/survivante entretient une relation ambiguë avec son agresseur	27. La victime/survivante et l'agresseur ont eu des rapprochements intimes avant l'agression. 28. La victime/survivante et l'agresseur ont une relation à la fois de pouvoir et d'intimité.
	La victime/survivante n'est pas responsable de son agression, peu importe ses agissements et/ou son habillement	29. La famille et les ami.e.s de la victime/survivante lui disent qu'elle n'est pas responsable de son agression. 30. Des personnes d'autorité disent à la victime qu'elle n'est pas responsable de son agression (par exemple, une thérapeute, un employeur, etc.). 31. La victime/survivante considère qu'elle n'est pas responsable de son agression.
	La victime/survivante n'est pas certaine qu'il y a réellement eu une agression	32. La victime survivante ne se souvient pas qu'elle a été agressée (par exemple, puisqu'elle était inconsciente au moment de l'agression). 33. La victime se souvient de l'agression, mais doute qu'il s'agit réellement de cela.

Profil de l'agresseur	L'agresseur ne se distingue pas physiquement des autres hommes de la population	34. Les attributs physiques (la grandeur, le poids, la pilosité, etc.) de l'agresseur s'inscrivent dans la norme. 35. Le style de l'agresseur (ses vêtements, sa coiffure, etc.) s'inscrit dans la norme.
	L'agresseur ne se distingue pas psychologiquement des autres hommes de la population	36. L'agresseur n'a pas un trouble de santé mentale pouvant entraîner de la stigmatisation. 37. L'agresseur maîtrise les codes sociaux adaptés à son milieu. 38. L'agresseur n'a pas d'addiction (à l'alcool, aux drogues, aux jeux, etc.) 39. L'agresseur a une vie sexuelle considérée par les autres comme « normale ». 40. L'agresseur n'est pas associé au monde de la criminalité.
	L'agresseuse est une femme connue de la victime	41. L'agresseuse est une femme dans l'entourage de la victime/survivante (par exemple, une amie, une collègue, etc.).
	L'agresseur est un homme connu de la victime	42. L'agresseur est le conjoint/mari de la victime/survivante. 43. L'agresseur est un homme dans l'entourage de la victime/survivante (par exemple, un ami, un collègue, etc.).
	L'agresseur a planifié le viol	44. L'agression est préméditée et plusieurs personnes sont impliquées dans sa planification. 45. Les agressions sont répétées et s'inscrivent dans le cadre d'un réseau d'exploitation sexuelle.

ANNEXE C

GRILLE D'ANALYSE : REPRÉSENTATIONS POST-FÉMINISTES DES VIOLENCES SEXUELLES CONTRE LES FEMMES

Représentations post-féministes des agressions sexuelles contre les femmes	Indicateurs	Sources
Les femmes sont responsables d'assurer leur propre sécurité. Considérant que les femmes sont aujourd'hui indépendantes et libres de leurs actions/choix (McRobbie, 2004; Projansky, 2001), elles doivent prendre elles-mêmes les mesures nécessaires pour ne pas être agressées. Si les femmes sont agressées, cela relèverait d'un échec personnel (Altrows, 2019).	a) La victime/survivante d'agression sexuelle est blâmée pour son habillement et ses agissements. b) La victime/survivante est agressée car elle a des problèmes psychologiques d'ordre pathologique.	a) Ringrose, 2013. b) Altrows, 2019.
Les violences contre les femmes ne s'inscrivent pas dans un cadre plus large de domination masculine. C'est-à-dire que les agressions sexuelles n'auraient pas de dimension systémique et que les luttes féministes contre les violences faites aux femmes ne sont plus nécessaires (Berridge, 2010; Cervulle, 2009 ; Projansky, 2001). Les agressions sexuelles sont plutôt vues comme une problématique	c) Les agressions contre les femmes sont vues comme des actes isolés. d) La victime/survivante et son entourage ne font pas de lien entre son agression et son statut de femme.	c) Projansky, 2001; Altrows, 2019. d) Projansky, 2001; Sandeau, 2018.

privée et individuelle (Banet-Weiser <i>et al.</i> , 2020 ; Projansky, 2001).		
Les violences sexuelles constituent un phénomène unifié qui affecte spécifiquement les femmes d'un certain profil. Les représentations post-féministes visibilisent principalement les violences vécues par les femmes qui incarnent une figure homogénéisée de la féminité. Cette figure serait celle d'une féminité idéale et normative, soit celle des femmes blanches, hétérosexuelles, de la classe moyenne et dont l'apparence correspond aux normes de beauté hégémoniques (Banet-Weiser <i>et al.</i>, 2020; Berridge, 2010 ; Projansky, 2001; Tremblay-Cleroux, 2014).	e) Les femmes blanches qui correspondent à l'idéal normatif de la féminité seraient les principales victimes/survivantes d'agression sexuelles. f) Les violences sexuelles affectent les femmes victimes/survivantes d'agression de la même façon.	e) Berridge, 2010; Projansky, 2001; Banet-Weiser <i>et al.</i>, 2020. f) Berridge, 2010; Projansky, 2001.

ANNEXE D

EXTRAITS ANALYSÉS

Séries	Épisodes (E)	Scènes (S)
Fugueuse (saison 1)	E4 (<i>L'insoutenable légèreté</i>)	S1 : 36.50 min jusqu'à la fin de l'épisode (scène du viol collectif)
	E5 (<i>Trouble in Paradise</i>)	S1 : 3.20 min à 8 min (scène du retour à la maison suite au viol)
	E6 (<i>Rébellion</i>)	S1 : 15 min à 18.20 min (réaction des ami.e.s de Fanny suite au visionnement de la vidéo du viol collectif) S2 : 19.30 min à 20.50 min (intervention des ami.e.s de Fanny suite à la vidéo du viol collectif)
	E7 (<i>Bouton panique</i>)	S1 : 34.50 min à 39.05 min (tentative de viol par un client de Fanny)
	E10 (<i>S'en sortir</i>)	S1 : 10.15 min à 12 min (Fanny est séquestrée chez Vlad) S2 : 13.15 min à 15.50 min (Fanny est secourue par la police) S3 : 24.35 min à 26 min (L'enquêteure encourage Fanny à témoigner)

		S4 : 34.35 min à 37.45 min (Fanny est incapable de témoigner au procès) S5 : 39.05 min à 41.55 min (Fanny témoigne au procès)
Les Simone (saison 2)	E11 (<i>Le débat</i>)	S1 : 19.50 min jusqu'à la fin (Clément embrasse Maxime)
	E12 (<i>Malaise et consentement</i>)	S1: 6.35 min à 7.50 min (Maxime tente d'obtenir des conseils de la part de Léanne) S2 : 10 min à 10.40 min (Maxime confronte Clément) S3 : 14.45 min à 20.15 min (scène du viol)
	E13 (<i>La victoire</i>)	S1 : 2.20 min à 6.10 min (Maxime se confie à ses amies) S2 : 6.10 min à 7 min (Les amies de Maxime parlent de la possibilité de dénoncer) S3 : 8.35 min à 9.40 min (Maxime présente sa démission à Léanne) S4 : 10.30 min à 11.45 min (Léanne demande des explications à Maxime) S5 : 13.30 min à 17.20 min (Léanne licencie Clément) S6 : 19.10 min à 20.20 min (Léanne et Maxime discutent suite au licenciement de Clément)
Le monstre	E1 (sans titre)	S1 : 4.50 min à 11.15 min (Sophie réussit à s'échapper et revient chez ses parents)
	E2 (sans titre)	S1 : 14.25 min à 17 min (Rencontre avec une psychologue 1)

	E3 (sans titre)	S1 : 7.05 min à 8.05 min (Sophie discute avec Yasmine 1) S2 : 22.30 min à 23.55 (Sophie discute avec d'autres femmes au Centre) S3 : 28.10 min à 30.15 min (Sophie discute avec Yasmine 2)
	E4 (sans titre)	S1 : 0.55 min à 2.30 min (Sophie refuse de porter plainte à la police) S2 : 9.40 min à 10.45 min (Pression pour conserver le mariage) S3 : 20 min à 20.50 min (Rencontre avec une psychologue 2) S4 : 39.40 min jusqu'à la fin de l'épisode (Scène du viol collectif)
	E5 (sans titre)	S1 : 1 min à 2.25 min (Le lendemain du viol collectif)
	E6 (sans titre)	S1 : 32.30 min à 36.25 min (Scène de viol)

BIBLIOGRAPHIE

- Adriaens, F. et Bauwel, S. V. (2014). Sex and the City: A Postfeminist Point of View? Or How Popular Culture Functions as a Channel for Feminist Discourse. *The Journal of Popular Culture*, 47(1), 174-195. doi: 10.1111/j.1540-5931.2011.00869.x
- Allen, M. (2018). Entrevues : Rencontre avec Michelle Allen. Dans TVA (prod.), *Fugueuse*. Récupéré de <http://www.tva.ca/emissions/fugueuse/videos/rencontre-avec-michelle-allen>
- Ali, W. (2002). Les femmes musulmanes : Entre cliché et réalité. *Diogène*, 3(199), 92-105. doi: 10.3917/dio.199.0092
- Altrows, A. (2019). Silence and the Regulation of Feminist Anger in Young Adult Rape Fiction. *Girlhood Studies*, 12(2), 1-16. doi: 10.3167/ghs.2019.120202
- Arsenault, M-L. (anim.), Delvaux, M. (invitée), Labbé, M-A. (invitée) et Germain, R. (invitée). (2018, 8 novembre). Le viol comme stratégie narrative [Webradio]. Dans Radio-Canada (prod.), *Plus on est de fous, plus on lit!* Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/entrevue/94130/violence-faite-aux-femmes-television-cinema-livres-vbg>
- Avery, L.R., Ward, M.L., Moss, L. et Üsküp, D. (2017). Tuning Gender: Representations of Femininity and Masculinity in Popular Music by Black Artists. *Journal of Black Psychology*, 43(2), 159-191. doi: 10.1177/0095798415627917
- Banet-Weiser, S., Gill, R. et Rottenberg, C. (2020). Postfeminism, popular feminism and neoliberal feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in conversation. *Feminist Theory*, 21(1), 3-24. doi: 10.1177/1464700119842555

- Barrette, P. et Picard, Y. (2015). La série québécoise du nouveau millénaire: une série télé distincte. *Alternative francophone*, 1(8), 108-126. doi: 10.29173/af22077
- Beaudoin, G. et Damant, D. (1995). Ouvrage recensé : Dangerous Domains. Violence Against Women in Canada, Holly Johnson, Canadian Center for Justice Statistics, Nelson Canada, 1996. *Service social*, 44(2), 189-190. doi: 10.7202/706701ar
- Beaulieu, J. (2016). La représentation de la sexualité des femmes incarcérées au petit écran. L'exemple québécois de la télésérie Unité 9. *Champ pénal/ Penal field*, 13. doi: 10.4000/champpenal.9390
- Belle, C. (2014). From Jay-Z to Dead Prez: Examining Representations of Black Masculinity in Mainstream Versus Underground Hip-Hop Music. 45(4), 287-300. doi: 10.1177/0021934714528953
- Benbouriche, M. et Parent, G. (2018). La coercition sexuelle et les violences sexuelles dans la population générale : définition, données disponibles et implications. *Sexologies*, 27(2), 81-86. doi: 10.1016/j.sexol.2018.02.002
- Benhadjoudja, L. (2011). *Les besoins des femmes immigrantes de Montréal qui ne parlent ni le français ni l'anglais concernant l'accessibilité des services d'aide en violence conjugale*. Table de concertation en violence conjugale de Montréal. Récupéré de https://books.google.ca/books/about/Les_besoins_des_femmes_immigrantes_de_Mo.html?id=dd7OtwEACAAJ&redir_esc=y
- Bernier, M., St-Georges, J. et Larocque, V. (2017, 18 septembre). Les Simone et Trop dans l'œil de trois « Y ». *La Presse*. Récupéré de <https://www.lapresse.ca/arts/television/201709/18/01-5134349-les-simone-et-trop-dans-loeil-de-trois-y.php>
- Berridge, S. (2010). *Serialised Sexual Violence in Teen Television Drama Series* (Thèse de doctorat). University of Glasgow. Récupéré de <http://theses.gla.ac.uk/2326/>
- Bilge, S. (2009). Théorisations féministes de l'intersectionnalité. *Diogene*, 225(1), 70-88. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-70.htm>

- Billette, V., Guay, S. et Marchand, A. (2005). Le soutien social et les conséquences psychologiques d'une agression sexuelle : synthèse des écrits. *Santé mentale au Québec*, 30(2), 101-120. doi: <https://doi.org/10.7202/012141ar>
- Blais, M., Piazzesi, C., Lavigne, J. et Lavoie Mongrain, C. (sous presse). Déchiffrer la codification sociale de l'intimité dans un contenu télévisuel : une étude de la télésérie québécoise La Galère. *GLOBE. Revue internationale d'études québécoises*.
- Blum, V. (2009). John Gagnon, Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir. *Lectures*, Les comptes rendus. Récupéré de <http://journals.openedition.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/lectures/826>
- Boyle, K. (2019). *#MeToo, Weinstein and Feminism*. Cham : Palgrave Macmillan.
- Brisebois, M. et Bissonette, S.T. (réalis.). (2016, 25 septembre; 2018, 18 mars; 2019, 24 février). *Tout le monde en parle*. Dans Avanti; Le gars de la TV; Jacques K. Primeau Télé et Ici Télé (prod.). Récupéré de <https://ici.tou.tv/tout-le-monde-en-parle>
- Buchwald, E., Fletcher, P. R. et Roth, M. (1993). *Transforming a rape culture*. Minneapolis : Milkweed Editions.
- Burt, M.R. (1980). Cultural Myths and Supports for Rape. *Journal of Personality and Social Psychology*, 38(2), 217-230. Récupéré de <https://psycnet-apa-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/fulltext/1981-08163-001.pdf>
- Burt, M.R. (1998). Chapitre 11 – Rape Myths. Dans *Confronting Rape and Sexual Assault* (p. 123-144). Lanham: SR Books.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: One the discursive limits of « sex »*. London and New York : Routledge.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London and New York : Routledge.
- Buxton, D. (2009). *Les séries télévisées forme, idéologie et mode de production*. Paris : L'Harmattan.

- Byers, S.E. (1996). How Well Does the Traditional Sexual Script Explain Sexual Coercion? *Journal of Psychology & Human Sexuality*, 8(1-2), 7-25. Récupéré de <https://www.researchgate.net/publication/282312552>
- Cervulle, M. (2009). Quentin Tarantino et le (post) féminisme. Politiques du genre dans Boulevard de la mort. *Nouvelles Questions Féministes*, 28(1), 35-49. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2009-1-page-35.htm>
- Chancer, L.S. (1998). *Reconcilable Differences. Confronting Beauty, Pornography, and the Future of Feminism*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press.
- Chandra, G. et Erlingsdóttir, I. (2020). Introduction : Rebellion, revolution, reformulation. Dans *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement* (p. 1-23). London and New York: Routledge.
- Charaudeau, P. (2007). Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux. Dans *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène* (s.p.). Paris : L'Harmattan. Récupéré de <https://www.patrick-charaudeau.com/Les-stereotypes-c-est-bien-Les,98.html>
- Chez Stella. (2013). *Une affaire de langage : Parler du travail du sexe*. Récupéré de <https://chezstella.org/wp-content/uploads/2020/03/StellaFeuilletInformationLangage2013.pdf>
- Clarke Dillman, J. (2014). *Women and Death in Film, Television, and News*. New York : Palgrave Mcmillan.
- Clover, C.J. (1987). Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. *Representations*, (20), 187-228. Récupéré de <http://users.clas.ufl.edu/burt/paranoid70scinema/HerBodyHimself.pdf>
- Clover, C.J. (1992). *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton : Princeton University Press.
- Cohen, S. (1972). *Folk Devils and Moral Panics*. London and New York : Routledge

- Collard, N. (2016). Entrevue avec Kim Lévesque-Lizotte, Ricardo Trogi et Louis Morissette : Les Simon : trentenaires en quête de bonheur. *La Presse*. Récupéré de <https://www.lapresse.ca/arts/television/201605/12/01-4980803-les-simone-trentenaires-en-quete-de-bonheur.php>
- Collier Hillstrom, L. C. (2018). *The #MeToo Movement*. Santa Barbara : ABC CLIO.
- Combes, C. (2013). *La pratique des séries télévisées: une sociologie de l'activité spectatorielle* (Thèse de doctorat). École nationale supérieure des mines de Paris. Récupéré de <https://pastel.archives-ouvertes.fr/pastel-00873713/document>
- Côté, S. (1991). Les représentations de la prostituée dans le cinéma contemporain. *Les cahiers de la femme*, 11(4), 56-59. Récupéré de <https://cws.journals.yorku.ca/index.php/cws/article/view/10659>
- Crenshaw, K. W. (2005). Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur. *Cahiers du Genre*, 39(2), 51-82. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-2-page-51.htm>
- Cuklanz, L. M. et Moorti, S. (2006). Television's "New" Feminism: Prime-Time Representations of Women and Victimization: Critical Studies in Media Communication: Vol 23, No 4. *Critical Studies in Media Communication*, 23(4). Récupéré de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07393180600933121>
- Davis, A. Y. (2020). 1 – Struggle, Solidarity, and Social Change. Dans *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement* (p. 27-33). London and New York: Routledge.
- Debauche, A. et Hamel, C. (2013). Violence des hommes contre les femmes : Quelles avancées. Dans la production des savoirs ? *Nouvelles Questions féministes*, 1(32), 4-14. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2013-1-page-4.htm>
- De Benedictis, S., Orgad, S. et Rottenberg, C. (2019). #MeToo, popular feminism and the news: a content analysis of UK newspaper coverage. *European Journal of Cultural Studies*, 22(5-6), 718-738. Récupéré de <https://core.ac.uk/reader/199210404>

- de Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington : Indiana University Press.
- Dixon, K. (2014). Feminist Online Identity: Analyzing the Presence of Hashtag Feminism. *Journal of Arts and Humanities*, 3(7), 34-40. doi: 10.18533/journal.v3i7.509
- Dumais, M. (2018, 10 août). « Les Simones » : ce n'est qu'un au revoir. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/534181/les-simone-ce-n-est-qu-un-au-revoir>
- Dumas, H. (2019, 3 octobre). Elle est mariée à un psychopathe. *La Presse*. Récupéré de <https://www.lapresse.ca/arts/television/201910/02/01-5243833-elle-est-mariee-a-un-psychopathe.php>
- Edwards, K. M., Turchik, J. A., Dardis, C. M., Reynolds, N. et Gidycz, C. A. (2011). Rape Myths: History, Individual and Institutional-Level Presence, and Implications for Change. *Sex Roles*, 65(11), 761-773. doi: 10.1007/s11199-011-9943-2
- Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées. (2019). *Réclamer notre pouvoir et notre place : le rapport final de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées*. Récupéré de <https://www.mmiwg-ffada.ca/fr/final-report/>
- European Institute for Gender Equality. (s. d.). *What is gender-based violence?* Récupéré de <https://eige.europa.eu/gender-based-violence/what-is-gender-based-violence>
- Evans, M. (2004). A Critical Lens on Romantic Love: A Response to Bernadette Bawin-Legros. *Current Sociology*, 52(2), 259-264. doi: 10.1177/0011392104041812
- Fakhry, S. (2011). "Something's wrong, like more than you being just female": Corps féminin et personnages-type du film d'horreur gore dans *Ginger Snaps*. *Corps*, (9), 199-208. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-corps-2011-1-page-199.htm>

- Fakhry, S. (2012). Femme active et femme au foyer dans le woman's horror film américain des années 2000 : ambivalences, contradictions et impasse post-féministe. *Cinémas*, 22(2-3), 61-79. doi: <https://doi.org/10.7202/1011655ar>
- Faludi, S. (1991). *Backlash. The Undeclared War Against American Women*. New York: Three Rivers Press.
- Fédération des femmes du Québec. (2016, 21 octobre). *Contre la culture du viol !* Récupéré de <https://ffq.qc.ca/contre-la-culture-du-viol/>
- Ferreday, D. (2015). Game of Thrones, Rape Culture and Feminist Fandom. *Australian Feminist Studies*, 30(83), 21-36. doi: 10.1080/08164649.2014.998453
- Fondation canadienne des femmes. (s.d.). *La violence faite aux femmes*. Récupéré de <https://canadianwomen.org/fr/les-faits/violence/>
- Fortier, P. (2018, 26 février). Fugueuse : une fiction pas si fictive. *Québec Hebdo*. Récupéré de <https://www.quebechebdo.com/local/quebec-hebdo-local/actualites-quebec-hebdo-local/141704/fugueuse-une-fiction-pas-si-fictive/#:~:text=Bien%20qu'il%20s'agisse,sur%20le%20site%20de%20TVA.&text=%C2%ABJe%20vous%20dirais%20m%C3%AAme%20que,de%20surprise%20dans%20l'%C3%A9mission.>
- Fournier, G. (2018, 15 mars). *L'énorme défi d'une suite à Fugueuse*. *Le Journal de Montréal*. Récupéré de <https://www.journaldemontreal.com/2018/03/15/lenorme-defi-dune-suite-a-fugueuse>
- Gagnon, J. H. (1973). *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*. Paris : Payot.
- Gail Collins, L. (2011). Économie de la chair. Représentations artistiques du corps des femmes noires. Dans *La Rébellion du Deuxième sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)* (p. 381-40). Dijon : Les presses du réel.
- Grande, N. (2017). La chasteté ou la mort. Mise en récit du viol dans les récits brefs des XVIe et XVIIe siècles. *Tangence*, (114), 13-29. Récupéré de <https://www->

erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/fr/revues/tce/2017-n114-tce03200/1041070ar/

Gemelas, S. (2019). *Under her eye: examining the female gaze in “the handmaid’s tale”*. Clark Honors College. Récupéré de <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/25021>

Genz, S. (2006). Third Way/ve: The politics of postfeminism. *Feminist Theory*, 7(3), 333-353. doi: 10.1177/1464700106069040

Gill, F. (2008). La prostituée, une invention sociale. *Société*, 1(99), 21-32. Récupéré de <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/journal-societes-2008-1-page-21.htm>

Gill, R. et Herdieckernhoff, E. (2007). Rewriting The Romance : New Feminities in Chick Lit? *Feminist Media Studies*, 6(4), 487-504. doi: 10.1080/14680770600989947

Gill, R. et Orgad, S. (2018). The shifting terrain of sex and power: From the ‘sexualization of culture’ to #MeToo. *Sexualities*, 21(8), 1313-1324. doi: 10.1177/1363460718794647

Gonthier, V. (2019, 10 novembre). L’émission Fugueuse utilisée pour sensibiliser les ados. *TVA Nouvelles*. Récupéré de <https://www.tvanouvelles.ca/2019/11/10/lemission-fugueuse-utilisee-pour-sensibiliser-les-ados>

Gouvernement du Québec. (2020). *État de stress post-traumatique (ESPT)*. Récupéré de <https://www.quebec.ca/sante/problemes-de-sante/sante-mentale-maladie-mentale/trouble-stress-post-traumatique/#:~:text=Les%20experts%20du%20trouble%20stress,r%C3%A9actions%20appropri%C3%A9es%20%C3%A0%20la%20r%C3%A9alit%C3%A9>

Government of Canada. (2018a). *About Gender-Based Violence - Status of Women Canada*. Récupéré de <https://cfc-swc.gc.ca/violence/knowledge-connaissance/about-apropos-en.html>

- Government of Canada. (2018b, 8 novembre). *Les agressions sexuelles déclarées par la police au Canada avant et après le mouvement #MoiAussi, 2016 et 2017*. Récupéré de <https://www150.statcan.gc.ca/n1/daily-quotidien/181108/dq181108b-fra.htm>
- Grenier, A. (2018, 15 octobre). Sur le plateau de la miniséries dramatique *Le monstre*. *Radio Canada*. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/tele/blogue/1129901/sur-le-plateau-de-la-miniserie-dramatique-le-monstre>
- Guillaumin, C. (1972). *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel*. Nice: Institut d'études et de recherches interethniques et interculturelles.
- Hamilton Arnold, M. (1989). 3 - The Life of a Citizen in the Hands of a Woman: Sexual Assault in New York City, 1790 to 1820. Dans *Passion & Power. Sexuality in History* (p. 35-56). Philadelphia: Temple University Press.
- Hancock, A-M. (2016). *Intersectionality: An Intellectual History*. New York: Oxford University Press.
- Hanmer, J. (1977). Violence et contrôle social des femmes. *Questions Féministes*, (1), 68-88. Récupéré de <https://www.feministes-radicales.org/wp-content/uploads/2012/03/Jalna-Hanmer-Violence-et-contr%C3%B4le-social-des-femmes-1977-Copie.pdf>
- Harding, S. (2004). *The Feminist Standpoint Theory Reader : Intellectual and Political Controversies*. Routledge: New York and London.
- Hartsock, N.C.M. (2004). Chapitre 3. The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specfically Feminist Historical Materialism. Dans *The Feminist Standpoint Theory Reader : Intellectual and Political Controversies* (p. 35-54). Routledge: New York and London.
- Hearn, J. (2012). The sociological significance of domestic violence: Tensions, paradoxes and implications. *Current Sociology*, 61(2), 152-170. doi: 10.1177/0011392112456503

- Held, J. (2016). Chapitre 2. What is and is not Porn. Sex, Narrative, and “Baise-moi”. Dans *Sex and Storytelling in Modern Cinema: Explicit Sex, Performance and Cinematic Technique* (p. 25-48). Londres et New York : I.B.
- Hernando-Real, N. et Ozieblo, B. (2012). *Performing gender violence: plays by contemporary american women dramatists*. New York : Palgrave Macmillan.
- Hill Collins, P. (2000). Chapitre 6. La politique sexuelle de la féminité noire. Dans *La pensée féministe noire. Savoir, conscience et politique de l'empowerment* (p. 209-244). New York : Routledge.
- Hill Collins, P. et Bilge, S. (2016). *Intersectionality*. Cambridge et Malden: Polity Press.
- hooks, b. (2004). *We Real Cool: Black Men and Masculinity*. New York and London : Routledge.
- Horvath, M. et Brown, J. (2013). *Rape: Challenging Contemporary Thinking* (2^e ed.). New York and London : Routledge.
- Hudson, D. (2018). Workplace Harassment After #MeToo. Kingston : Industrial Relations Centre (IRC), Queen's University.
- Hust, S. J. T., Marett, E. G., Lei, M., Ren, C. et Ran, W. (2015). Law & Order, CSI, and NCIS: The association between exposure to crime drama franchises, rape myth acceptance, and sexual consent negotiation among college students. *Journal of Health Communication*, 20(12), 1369-1381. doi: 10.1080/10810730.2015.1018615
- Jermyn, D. (2017). Silk blouses and fedoras: The female detective, contemporary TV crime drama and the predicaments of postfeminism. *Crime, Media, Culture*, 13(3), 259-276. doi: 10.1177/1741659015626578
- Jordan-Zachery, J. S. (2007). Am I a Black Woman or a Woman Who Is Black? A Few Thoughts on the Meaning of Intersectionality. *Politics & Gender*, 3(2), 254-263. doi: 10.1017/S1743923X07000074
- Kahlor, L. et Eastin, M. S. (2011). Television's Role in the Culture of Violence Toward Women: A Study of Television Viewing and the Cultivation of Rape Myth

- Acceptance in the United States. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 55(2), 215-231. doi: 10.1080/08838151.2011.566085
- Kaufer Busch, E. (2009). Ally McBeal to Desperate Housewives: A Brief History of the Postfeminist Heroine. *Perspectives on Political Science*, 38(2), 87-98. doi: 10.3200/PPSC.38.2.87-98
- Keller, J., Mendes, K. et Ringrose, J. (2018). Speaking 'unspeakable things': documenting digital feminist responses to rape culture. *Journal of Gender Studies*, 27(1), 22-36. doi: 10.1080/09589236.2016.1211511
- Kim, J. L., Tolman, D. L. et Collins, K. A. (2007). From Sex to Sexuality: Exposing the Heterosexual Script on Primetime Network Television. *The Journal of Sex Research*, 44(2), 145-157.
- Lacasse, G. et Picard, Y. (2013). Présentation. *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 23(2-3), 7-14. doi: <https://doi.org/10.7202/1015182ar>
- Lalonde, C. J. (2017). *Les Simone : c'est drôle, mais...* Radio-Canada, *C'est juste de la tv*. Récupéré de <http://cestjustedelatv.artv.ca/actualites/310-les-simone-c-est-drole-mais>
- Laugier, S. (2019). *Nos vies en séries*. Paris : Flammarion.
- Lavigne, J., Auger, A.-M., Lévy, J., Engler, K. et Fernet, M. (2013). Les scripts sexuels des femmes de carrière célibataires dans les téléseries québécoises. Études de cas : Tout sur moi, Les hauts et les bas de Sophie Paquin et C.A. *Recherches féministes*, 26(1), 185-202. doi: <https://doi.org/10.7202/1016903ar>
- Lavoie, R. (2019, 4 juillet). La série « Fugueuse », « le meilleur programme de prévention », affirme un policier. *TVA Nouvelles*. Récupéré de <https://www.tvanouvelles.ca/2019/07/04/la-serie-fugueuse-le-meilleur-programme-de-prevention-affirme-un-policier-1>
- Leclerc, Y. (2018, 6 février). Fugueuse est une série très réaliste. *Le journal de Québec*. Récupéré de <https://www.journaldequebec.com/2018/02/06/fugueuse-est-une-serie-tres-realiste>

- Leopold, J., Lambert J. R., Ogunyomi, I. O. et Bell, M. P. (2019). The hashtag heard round the world: how #MeToo did what laws did not. *Equality, Diversity and Inclusion: An International Journal*. doi: <https://doi.org/10.1108/EDI-04-2019-0129>.
- Lévesque-Lizotte, K. (s.d.). Interviewée par M-L Arsenault. L’auteure et humoriste Kim Lévesque-Lizotte. Dans Télé-Québec (prod.), *Dans les médias*. Récupéré de <https://zonevideo.telequebec.tv/media/35473/l-auteure-et-humoriste-kim-levesque-lizotte/dans-les-medias>
- Lopez, F. (2018). Between “Normalization” and Spectacularization: Representing Violence Against Women in TV Crime Series. *Journalism and Mass Communication*, 8(6). doi: 10.17265/2160-6579/2018.06.001
- Lorange, M. (2018). *Analyse intersectionnelle des séries télévisées Orange is The New Black (2013-) et Transparent (2014-)* (mémoire de maîtrise). Université de Montréal.
- Lotz, A. D. (2014). Conclusion: Is It the End of Men as We Know Them? Dans *Cable Guys* (p. 179-194). New York : NYU Press. Récupéré de <https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qfmb8.10>
- Maas, M.K. et Bonomi, A.E. (2020). Love Hurts?: Identifying Abuse in the Virgin-Beast Trop of Popular Romantic Fiction. *Journal of Family Violence*. doi: <https://doi.org/10.1007/s10896-020-00206-9>
- Macé, É. (2007). Des « minorités visibles » aux néostéréotypes : Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales. *Journal des anthropologues*, Hors-série, 69-87. Récupéré de <https://journals-openedition-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/jda/2967>
- Mack, A. N. et McCann, B. J. (2018). Critiquing state and gendered violence in the age of #MeToo. *Quarterly Journal of Speech*, 104(3), 329-344. doi: 10.1080/00335630.2018.1479144
- Mackichan, D (anim.), Penfold-Mounce, R (invitée), Saraiya, S. (invitée), Cubitt, A. (invité), Payn, N. (invité) et Collins, E. (invitée). (2016, 6 octobre). Body Count Rising [Webradio]. Dans BBC Radio (prod.), *Sounds*. Récupéré de <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b07wtggz>

- Mahoney, C. (2019). *Women in Neoliberal Postfeminist television Drama: Representing Gendered Experiences of the Second World War*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Markle, G. (2008). "Can Women Have Sex Like a Man?": Sexual Scripts in Sex and the City. *Sexuality & Culture*, 12(1), 45-57. doi: 10.1007/s12119-007-9019-1
- Marlière, E. et Guérandel, C. (2017). Introduction. Filles et garçons des « cités » dans la tourmente ? Ordre du genre, question raciale, relégation sociale. Dans *Filles et garçons des cités aujourd'hui* (p. 11-28). Lille: Septentrion.
- Martin, M-È. (2013). *Représentations filmiques de lesbiennes/queers issues de la diaspora indienne en Occident* (mémoire de maîtrise). Université de Montréal.
- Mathieu, N-C. (1991). Chapitre premier. Notes pour une définition sociologique des catégories de sexe. Dans *L'anatomie politique* (p. 17-41). *Catégorisations et idéologies du sexe*. Paris: côté-femmes.
- McGraw, M. (réalis.), Falaise, I. et McGraw, M. (aut.). (2019). *Face au monstre* [film documentaire]. Montréal: Pixcom. Récupéré de <https://ici.tou.tv/face-aux-monstres>
- McRobbie, A. (2004). Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, 4(3), 255-264. doi: 10.1080/1468077042000309937
- Mekki-Berrada, A. (2019). Islamophobie viriliste et radicalisation islamophobe. Prolégomènes à une réhabilitation de la notion d'islamophobie. *Religiologiques*, (39), 5-49. Récupéré de https://religiologiques.uqam.ca/no39/39_005-049_Mekki-Berrada.pdf
- Miville-Dechêne, J. (2012). *États généraux sur la situation des femmes immigrées et racisées*. Table de concertation des organismes au service des personnes réfugiées et immigrantes, Conseil du statut de la femme, gouvernement du Québec.
- Morin, C. (2018). Un demi-siècle d'héroïnes de séries étatsuniennes. Conditions d'émergence et imaginaires féministes. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 48(2), 243-261. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-clio-femmes-genre-histoire-2018-2-page-243.htm>

- Morneau, S. (2016, 31 août). Les Simone, surfer sur les clichés au nom du rire. *Métro*. Récupéré de <https://journalmetro.com/culture/1016082/les-simone-surfer-sur-les-cliches-au-nom-du-rire/>
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Oxford Journals*, 16(3), 6-8. Récupéré de <https://academic.oup.com/screen/issue/16/3>
- Munford, R. (2007). Wake Up and Smell the Lipgloss. Dans *Third Wave Feminism: A Critical Exploration* (p. 266-279). London : Palgrave Macmillan UK. doi:10.1057/9780230593664_20
- Nadeau, J-F. (2020, 8 janvier). Bémols sur la réalité des fugueuses. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/societe/570342/la-petite-fugueuse>
- Nash, M. et Grant, R. (2015). Twenty-Something Girls v. Thirty-Something Sex And The City Women. *Feminist Media Studies*, 15(6), 976-991. doi: 10.1080/14680777.2015.1050596
- Nations Unies. (s. d.). *Initiative Spotlight: pour éliminer la violence à l'égard des femmes et des filles*. Récupéré de <https://www.un.org/fr/spotlight-initiative/index.shtml>
- Nededog, J. (2015, 2 septembre). « Game of Thrones » has broken a world record – a legal one this time. *Business Insider*. Récupéré de <https://www.businessinsider.com/game-of-thrones-breaks-into-guinness-world-records-2015-9>
- Needham, J. K. (2017). Visual Misogyny: An Analysis of Female Sexual Objectification in Game of Thrones. *Femspec*, 17(2), 3-19. Récupéré de https://search-proquest-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/docview/1907748277?rfr_id=info%3Axri%2Fsid%3Aprimo
- Norton, R. et Grant, T. (2006). Rape myth in true and false rape allegations. *Psychology, Crime & Law*, 14(4), 275-285. doi: 10.1080/10683160701770286
- ONU FEMMES. (s. d.a). *Examinez les faits : La violence à l'égard des femmes*. Récupéré de

<https://interactive.unwomen.org/multimedia/infographic/violenceagainstwomen/fr/index.html>

ONU FEMMES. (s. d.b) *Faits en un coup d'œil : statistiques sur la violence à l'égard des femmes*. Récupéré de <https://www.endvawnow.org/fr/articles/299-faits-en-un-coup-dil-statistiques-sur-la-violence-lgard-des-femmes.html>

ONU FEMMES. (2018). *La violence à l'égard des femmes et des filles : quelques faits et chiffres*. Récupéré de <https://www.unwomen.org/fr/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures>

Paillé, P. et Mucchielli, A. (2012). Chapitre 11 – L'analyse thématique. Dans *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (p. 231-313). Paris: Armand Colin.

Papineau, P. (2019, 20 février). M pour monstre. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/548208/m-pour-monstre>

Paquette, E. (2016). Ni déni ni police : réagir aux agressions sexuelles dans le mouvement étudiant. Le cas de l'AFESH de l'UQAM. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, (15), 196-200. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/ncs/2016-n15-ncs02387/80890ac/>

Parent, C. (1993). Chapitre 19. La « prostitution » ou le commerce des services sexuels. Dans *Traité des problèmes sociaux* (p. 393 à 410). Québec: Institut québécois de recherche sur la culture.

Patil, V. et Purkayastha, B. (2015). Sexual Violence, Race and Media (In)Visibility: Intersectional Complexities in a Transnational Frame. *Societies*, 5(3), 598-617. doi: 10.3390/soc5030598

Peiss, K. et Simmons, C. (1989). Passion and Power: An Introduction. Dans *Passion and Power: Sexuality in History* (p. 3-13). Philadelphia: Temple University Press.

Peters, E.M., Morrison, T. Mcdermott, D.T., Bichop, C.J. et Kiss, M. (2014). Age is in the Eye of the Beholder. Examining the Cues Employed to Construct the Illusion of Youth in Teen Pornography. *Sexuality and Culture*, (18), p. 527–546. doi: 10.1007/s12119-013-9210-5

- Petrowski, N. (2016, 4 octobre). On ne naît pas Simone. *La Presse*. Récupéré de <https://www.lapresse.ca/debats/chroniques/nathalie-petrowski/201610/03/01-5026909-on-ne-naît-pas-simone.php>
- Pion, I. (2020, 7 janvier). Se servir de l'émission Fugueuse pour faire de la sensibilisation. *La Tribune*. Récupéré de <https://www.latribune.ca/actualites/sherbrooke/se-servir-de-lemission-fugueuse-pour-faire-de-la-sensibilisation-5d08f9c7c575de4a64dc51f78a784671>
- Pollard, M. (2019, 8 novembre). Afterimages by Laura Mulvey – reaching out to the #MeToo generation. *Financial Times*. Récupéré de <https://www.ft.com/content/2dcbce0c-fc08-11e9-98fd-4d6c20050229>
- Projansky, S. (2001). *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York: NYU Press.
- Radio-Canada. (2019, 16 octobre). Violence envers les femmes : quand la fiction rejoint la réalité. *Ici Ottawa-Gatineau*. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1348313/le-monstre-television-violence-conjugale-femmes-enfants-hebergement-outaouais-demande>
- Rego, M. (2019). Entrevue avec Charles Lafortune : LE MONSTRE : visionnement de presse des 2 premiers épisodes. *Rythme FM* Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=YhZxEabeNDA&ab_channel=Rythme105.7
- Richard, A. (2018, 28 septembre). Châteauroux : une vingtaine de manifestantes en « servante écarlate » pour défendre la maternité du Blanc. *France Bleu*. Récupéré de <https://www.francebleu.fr/infos/sante-sciences/chateauroux-manifestants-s-inspirent-de-la-servante-ecarlate-pour-defendre-la-maternite-du-blanc-1538132924>
- Richer-Boivin, C. (2015, 9 avril). #AgressionNonDénoncée : quelles suites collectives y donnerons-nous? *Fédération des femmes du Québec*. Récupéré de <https://ffq.qc.ca/agressionnondenoncee-quelles-suites-collectives-y-donnerons-nous/>

- Ringrose, J. (2013). *Postfeminist Education? Girls and The Sexual Politics of Schooling*. London and New York : Routledge. Récupéré de https://books.google.ca/books?hl=fr&lr=&id=MAUnN_eyjWEC&oi=fnd&pg=PP2&dq=postfeminism+and+sexual+violence&ots=oEhlgBR_FR&sig=qPhPhQu5KlK8bfAUPICw8MU6dVo&redir_esc=y#v=onepage&q=postfeminism%20and%20sexual%20violence&f=false
- RQCALACS. (2018). *Quelques enjeux de la lutte aux violences sexuelles*. Récupéré de <http://www.rqcalacs.qc.ca/enjeux.php#L'hypersexualisation%20et%20la%20publicit%C3%A9%20sexiste>
- Ryan, K.M. (2011). The Relationship between Rape Myths and Sexual Scripts : The Social Construction of Rape. *Sex Roles*, 65, 774-782. doi: 10.1007/s11199-011-0033-2
- Salmona, M. (2019). Les Français et les représentations sur le viol et les violences sexuelles. *Ipsos, Actualité* Récupéré de <https://www.ipsos.com/fr-fr/les-francais-et-les-representations-sur-le-viol-et-les-violences-sexuelles>
- Sandeau, J. (2018). Rébellions post-féministes : Représentations de genre dans les films de science-fiction dystopiques destinés à un public adolescent. *Genre, sexualité et société*, Hors-séries, (3), 1-15. doi : 10.4000/gss.4442
- Sauvé, P. (réalis.), Cadieux, C. et Falaise, I. (aut.). (2019). *Le monstre* [Série télévisée]. Montréal : Pixcom. Récupéré de <https://ici.tou.tv/le-monstre>
- Sauzon, V. (2012). Virginie Despentes et les récits de la violence sexuelle : une déconstruction littéraire et féministe des rhétoriques de la racialisation. *Genre, sexualité et société*, 7, 1-19. doi : 10.4000/gss.2328
- Savard-Moisan, R. (2017). *Le traitement médiatique du mouvement #AgressionNonDénoncée dans la presse écrite québécoise francophone* (mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.
- Simon, W. et Gagnon, J. (1973). *Sexual Conduct: The Social Sources of Human Sexuality*. New Jersey : Transaction Publishers.

- Simon, W. et Gagnon, J. H. (2003). Sexual Scripts: Origins, Influences and Changes. *Qualitative Sociology*, 26(4), 491-497. doi: 10.1023/B:QUAS.0000005053.99846.e5
- Sinha, M. (2013). *Mesure de la violence faite aux femmes : tendances statistiques*. Statistique Canada. Récupéré de https://www150.statcan.gc.ca/n1/fr/pub/85-002-x/2013001/article/11766-fra.pdf?st=MCv2_C5I
- Skinner, T., Hester, M. et Malos, E. (2005). *Researching Gender Violence*. New York and London : Routledge.
- Table de concertation sur les agressions à caractère sexuel de Montréal. (2020). *Quelques statistiques*. Récupéré de <http://www.agressionsexuellemontreal.ca/violences-sexuelles/agression-sexuelle/quelques-statistiques#:~:text=Les%20femmes%20et%20les%20filles,avaient%20moins%20de%2018%20ans>
- Tambe, A. (2018). Reckoning with the Silences of #MeToo. *Feminist Studies*, 44(1), 197-203. doi: 10.15767/feministstudies.44.1.0197
- Tessier, É. (réalis.), Michelle, A. (aut.). (2018). *Fugueuse* [Série télévisée]. Montréal : Encore Télévision. Récupéré de <https://videos.tva.ca/page/fugueuse>
- Therrien, R. (2016, 30 août). En amour avec Les Simone. *Le Soleil*. Récupéré de <https://www.lesoleil.com/arts/richard-therrien/en-amour-avec-lessimone-aa7f25905d07a8771d2160436f41be4b>
- Tremblay-Cleroux, M.-È. (2014). Corps, savoirs et pouvoirs : la représentation de l'émancipation féminine dans Buffy the Vampire Slayer. *Postures*, 19, 73-90. Récupéré de <http://revuepostures.com/fr/articles/tremblay-cleroux-19>
- Trogi, R. (réalis.), Lévesque-Lizotte, K. et Morissette, L. (aut.). (2017). *Les Simone* [Série télévisée]. Montréal : KOTV. Récupéré de <https://ici.tou.tv/les-simone>
- Tylka, T. et Kroon Van Diest, A.M. (2015). You Looking at Her “Hot” Body May Not be “Cool” for Me. Integrating Male Partners’ Pornography Use into Objectification Theory for Women. *Psychology of Women Quarterly*, vol. 39,

no 1, p. 67-84. Récupéré de
<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0361684314521784>

Valzema, M-S. (2014). Violences sexuelles : du corps étranger à l'étrangeté des corps.
Revue française des sciences de l'information et de la communication, 4, 1-13.
 doi: 10.4000/rfsic.729

Verville, M-H. (2017, 29 mars). Entrevue avec Yasmina Chouakri : Immigrantes : Le
 nécessaire virage vers l'emploi. *Gazette des femmes*.

Walby, S. (2012). Violence and society: Introduction to an emerging field of sociology.
Current Sociology, 61(2), 95-111. doi: 10.1177/0011392112456478

West, J. (2014, 21 mars). Violence Against Women, Onscreen and in Real Life.
Battered Women's Support Services. Récupéré de
<https://www.bwss.org/violence-against-women-onscreen-and-in-real-life/>

Zarkov, D. et Davis, K. (2018). Ambiguities and dilemmas around #MeToo: #ForHow
 Long and #WhereTo? *European Journal of Women's Studies*, 25(1), 3-9. doi:
 10.1177/1350506817749436