

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTRE LES SCÉNARIOS ET CE QU'ELLES EN FONT : APPROPRIATIONS DES SCRIPTS CULTURELS
PRÉSENTS DANS LES FILMS ET LES SÉRIES ROMANTIQUES PAR DE JEUNES FEMMES ADULTES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN SEXOLOGIE

PAR

JULIETTE CHEVET

NOVEMBRE 2025

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.12-2023). 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

Si c'est mon nom qui signe ce mémoire, celui-ci n'aurait pu voir le jour sans toute une communauté qui m'a soutenue, encouragée, accompagnée, stimulée, enseigné. C'est à eux que je veux rendre hommage dans ces premières pages.

En premier, je tiens à exprimer toute ma reconnaissance aux 12 femmes qui ont accepté de répondre à mes questions et de partager leur expérience avec moi. Vos témoignages sont la colonne vertébrale de ce travail, j'espère avoir été digne de votre confiance.

Ensuite, Julie Lavigne et Christine Thoër, je vous suis profondément reconnaissante pour votre encadrement et votre bienveillance. Je suis devenue apprentie chercheuse sous votre regard, à force de réflexions collectives, de relectures et de commentaires. Julie, ton accompagnement, en tant que professeure et directrice, a fait de moi une chercheuse en devenir. Merci de m'avoir fait confiance en acceptant de me suivre dès le premier jour. Christine, merci de m'avoir accompagnée avec pédagogie à travers cet univers inconnu qu'étaient les études de réception. Merci pour ta précision et tes commentaires, cela a grandement amélioré la qualité de ce travail.

Merci à Catherine Rousseau et Carole Boulebsol, vous m'avez transmis votre rigueur et votre passion pour les méthodes qualitatives. La générosité de votre accompagnement a grandement façonné ma posture épistémologique actuelle. Merci de continuer à me guider, encore aujourd'hui, à travers les rouages du système universitaire.

Je souhaite remercier le Réseau québécois en études féministes et la Faculté des sciences humaines de l'UQAM pour leur soutien financier, ainsi que Cynthia Lisée, bibliothécaire spécialisée en sexologie et études féministes, pour son aide pour ma revue de littérature.

À mes parents, pour leur soutien émotionnel et financier. Maman, lointains sont les moments où je t'appelais en pleurs dans les couloirs de l'UQAM, durant la pause du cours de méthodes quantitatives. M'imprégner ne serait-ce qu'un peu de ta confiance infaillible en ma réussite m'a permis de continuer à avancer. J'ai écouté tes encouragements jusqu'à moi aussi croire que je pouvais y arriver. Papa, merci de

m'avoir soutenue dans un projet que tu ne comprenais pas trop, dans un secteur d'études qui t'est inconnu. À vous deux, merci de m'avoir laissée partir, tristes mais confiant·es. Je vous aime.

Merci à mes collègues du milieu universitaire, vous avez su mettre de la chaleur dans ces couloirs lugubres. Pouvoir compter sur votre soutien et votre solidarité dans un milieu aussi compétitif a été inestimable. Merci à Salomé, Léa, Florence, Alice, Ariane, à mes compagnonnes de tomates Océane, Judith, Claudel, Marilou, Estelle. Merci à Ambre, tu as été une ancre dans la noirceur. Merci à mes collègues et amies du *Cœur à l'ouvrage* Véronica, Catherine, Océane, Lydia, Pascale et Carole : expérimenter ensemble de nouvelles manières d'être universitaires a ouvert de grands horizons dans mon esprit.

Merci à mes ami·es pour leur soutien permanent et continu : Philippe, Leah, Flo, Florence, Gaby, Gabou, Manu, Max, Manon. Merci aussi à mes camarades de *C'est pas notre genre* : pouvoir crier notre rage ensemble dans un micro a donné un sens à ces études parfois trop détachées du monde réel. Merci pour cet espace de joie, de colère, de soin et de revendication, merci pour l'activisme joyeux.

Arnaud, merci pour toutes nos discussions stimulantes, merci de m'avoir écoutée parler de mon sujet encore et encore pour me permettre de le penser à l'oral, merci de m'avoir écoutée te parler avec passion de ce que j'avais appris dans la journée, merci de m'avoir toi-même tant appris. Merci pour ta présence, ta chaleur, ton amour, tu as rendu ces quatre années plus douces.

Ce mémoire est également le reflet de mon inscription dans les milieux féministes *queer* montréalais. Ma réflexion s'est construite en dialogue constant avec ceux qui m'ont précédée, et ceux qui m'entourent aujourd'hui. Je m'inscris dans la continuité d'une lignée de penseur·ses et de féministes qui m'ont précédée, et à qui je suis redevable. L'apport de ces héritages à ma réflexion est immense et ce mémoire n'aurait pas existé sans mon interdépendance avec ces milieux. J'espère que les pages qui vont suivre pourront contribuer à la poursuite de cette généalogie.

Ce mémoire témoigne de l'aboutissement de ma maîtrise, mais aussi de quatre années de transformations et d'apprentissages, catalysés par la migration. Par de nombreux aspects, je suis devenue. Je suis déjà curieuse de la suite.

DÉDICACE

À mes ami·es.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iv
LISTE DES FIGURES	viii
LISTE DES TABLEAUX	ix
RÉSUMÉ.....	x
ABSTRACT.....	xi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 PROBLEMATIQUE	3
CHAPITRE 2 REVUE DE LITTERATURE	8
2.1 Le contenu des films et séries romantiques : comment est dépeinte la romance ?	8
2.1.1 Définition des films et des séries romantiques : « <i>boy meets girl, boy loses girl, boy wins girl</i> » (Garrett, 2012, p. 184)	8
2.1.2 Les relations sexo-affectives à l'écran : plus d'amour que de sexe	9
2.1.3 Représentations idéalisées de la romance : trouver et reconnaître le prince charmant	9
2.1.4 Le script hétérosexuel : le complexe de Casanova.....	10
2.1.5 Les stéréotypes de genre, une flexibilité superficielle	12
2.2 Comment ces représentations idéalisées de la relation amoureuse sont-elles reprises par celles qui les regardent ?	13
2.2.1 Adhérer aux idéaux romantiques	13
2.2.2 Adhérer aux valeurs sexistes, aux stéréotypes de genre et au double standard	14
2.2.3 Modifier les attitudes sexuelles.....	14
2.2.4 Satisfaction relationnelle	15
2.2.5 Motivations au visionnement.....	15
2.3 La réception des contenus romantiques	16
2.3.1 Postures de réception.....	16
2.3.2 La réception, une expérience collective	18
2.3.3 S'attacher aux personnages	20
2.3.4 Agentivité des publics.....	20
2.3.5 Créer du sens lors de la réception.....	21
2.4 Conclusion de la revue de littérature	22
CHAPITRE 3 CADRE CONCEPTUEL	24
3.1 La théorie des scripts sexuels (Gagnon, 2008)	24
3.2 Le modèle texte-lecteur·rice (Livingstone, 1989 cité dans Dayan, 1992)	27

3.3 Opérationnaliser le modèle texte-lecteur·rice avec le concept d'appropriation	28
3.4 Questions de recherche.....	32
CHAPITRE 4 METHODOLOGIE	33
4.1 Recherche qualitative et féministe.....	33
4.2 Recrutement.....	34
4.3 Portrait des participantes	35
4.4 Procédure et collecte des données	39
4.5 Enjeux éthiques.....	41
4.6 Stratégie d'analyse.....	42
4.7 Autoréflexivité	44
CHAPITRE 5 RÉSULTATS.....	47
5.1 Le visionnement comme expérience émotionnelle	47
5.1.1 Créer ou retrouver un état émotionnel précis : le visionnement, un espace cathartique	47
5.1.2 La prévisibilité du scénario	49
5.1.3 Prolonger l'expérience émotionnelle	51
5.2 Appropriation de l'imaginaire romantique, malgré les critiques	52
5.2.1 Les films et les séries romantiques teintent l'imaginaire amoureux	52
5.2.2 Désillusion et confrontation avec la réalité.....	55
5.2.3 Rester malgré tout critique des films et des séries romantiques	57
5.2.4 Le regard critique évolue	59
5.3 Apprendre sur soi, à partir des autres	61
5.3.1 « Je vais la suivre comme si c'était ma sœur » (Nassima).....	61
5.3.2 S'identifier aux personnages	62
5.3.3 Pour mieux se comprendre soi, en relation à soi et aux autres	64
5.4 Synthèse des résultats	66
CHAPITRE 6 DISCUSSION	68
6.1 S'identifier pour créer un sens nouveau	68
6.1.1 Identification aux personnages et réalisme émotionnel.....	68
6.1.2 Apprendre sur soi à travers les personnages et les visionnements	70
6.1.3 L'expérience du visionnement comme stratégie de régulation émotionnelle	72
6.2 Mobiliser les scripts culturels dans ses relations amoureuses.....	73
6.3 Échanger autour des films et des séries romantiques.....	76
6.3.1 Commencer par la solitude.....	76
6.3.2 ... puis échanger ensuite	78
6.4 Aimer (et critiquer) un objet dévalué	79
6.5 Apports, limites et pistes de recherche et d'action.....	82

6.5.1 Apports du cadre théorique	82
6.5.2 Limites et pistes de recherche et d'action	83
CONCLUSION	86
ANNEXE A AFFICHE DE RECRUTEMENT.....	88
ANNEXE B GUIDE D'ENTRETIEN	89
ANNEXE C RESSOURCES D'ÉCOUTE ET DE SOUTIEN	94
ANNEXE D FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT	96
ANNEXE E CERTIFICATS D'APPROBATION ETHIQUE	99
ANNEXE F EXTRAIT MONTRÉS PENDANT L'ENTREVUE	103
APPENDICE A GRILLE DE CODIFICATION	107
BIBLIOGRAPHIE.....	120

LISTE DES FIGURES

Figure 3.1 : L'appropriation pour comprendre l'intériorisation des scripts culturels en scripts intrapsychiques	31
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 4.1 : Caractéristiques socio-démographiques des participantes 37

Tableau 4.2 : Présentation des participantes 38

RÉSUMÉ

Les films et les séries romantiques construisent une image idéalisée du couple et des relations amoureuses, où sont réaffirmés des rôles de genre stéréotypés. Ces représentations sont en partie reprises par les publics. Aussi nous a-t-il semblé important de comprendre comment ces scripts étaient intériorisés par les femmes et mobilisés dans leurs propres relations.

Cette étude qualitative répond à la question suivante : Comment les jeunes femmes ayant eu au moins une relation hétérosexuelle s'approprient-elles les scripts culturels romantiques présents dans les films et séries romantiques qu'elles visionnent ? Trois axes sont explorés : les significations que construisent les femmes autour de ces scripts sexuels, la manière dont elles les mobilisent dans leur quotidien et les échanges sociaux qu'ils suscitent.

Nos résultats s'appuient sur 12 entrevues semi-dirigées réalisées auprès de femmes francophones ayant vécu au moins une relation amoureuse hétérosexuelle. Le protocole d'entretien consistait pour les participantes à commenter le visionnement d'un ou plusieurs extraits vidéo de leur choix, puis élaborer sur leurs expériences de visionnement. Nos résultats s'appuient sur une analyse thématique des 12 verbatims anonymisés.

Les résultats indiquent que la connaissance préalable du scénario par les participantes (ceux-ci étant très souvent similaires) leur permet d'utiliser l'expérience de visionnement comme un espace cathartique où vivre des émotions ou se reposer. Par identification avec les personnages ou les situations qu'ils vivent, les participantes s'impliquent émotionnellement dans les scénarios. Cela leur permet de préciser ce qu'elles souhaitent dans leurs propres relations, voire de reproduire (ou non) certains comportements. Malgré tout, elles restent critiques à l'égard de ces contenus et lucides sur leur caractère fictif. L'appropriation se fait par un mouvement perpétuel entre soi et le contenu visionné, et ce au sein d'un contexte social patriarcal qui teinte l'interprétation.

Mots clés : réception, appropriation, films romantiques, séries romantiques, jeunes femmes adultes, scripts sexuels.

ABSTRACT

Romantic films and series build and convey an idealized idea of romantic relationships, which strengthen stereotypical gender roles. These representations are partly adopted by spectators. This qualitative study aims to answer the following: How do young women who have had at least one heterosexual romantic relationship appropriate the romantic cultural scripts present in the romantic movies and series they watch? Three aspects will be explored: the meanings women create around these sexual scripts, the ways they use them in their daily lives, and the social exchanges they provoke.

Our results are based on a thematic analysis of 12 semi-structured interviews with French-speaking women living in France or Québec who have been involved in at least one heterosexual romantic relationship. During the interviews, participants commented on one or several video extracts they had chosen, then elaborated on their viewing experiences. Results show that participants' global knowledge of the scenario before watching (romantic scenarios being often similar to each other) allows them to use the viewing experience as a cathartic space where they can live their emotions or find rest. By identifying with the characters or the situations portrayed, they become emotionally involved in the scenarios. This helps them define what they want in their own relationships or draw inspiration (or not) from certain behaviors. Nonetheless, they maintain a critical perspective towards romantic movies and series and remain aware of their fictional nature. Appropriation happens through a perpetual back-and-forth between participants and fictions, within a patriarchal social context that necessarily transforms it.

Keywords : reception, appropriation, romantic movies, romantic series, young women, sexual scripts.

INTRODUCTION

Un rituel a marqué les premières années de mes études universitaires. Chaque dimanche soir, je me préparais un bon repas, tamisais les lumières et passais la soirée devant un film romantique. Créer cette atmosphère réconfortante m'a permis de transformer la déprime du dimanche soir en un moment doux et agréable, attendu avec enthousiasme. Grâce à ce rituel, les dimanches soir sont devenus synonymes d'un moment de réconfort, de repos et de joie.

Dans le balado *La rencontre amoureuse : les opposés s'attirent-ils vraiment ?* (Ventura, 2020), Chloé, l'un des personnages interrogés, raconte : « Pendant les années qui vont suivre, je vais re-regarder [mon film préféré] un nombre incalculable de fois, et à chaque fois je vais y découvrir quelque chose de nouveau sur l'amour ».

Ces deux exemples témoignent d'un rapport intime avec les films et les séries romantiques. Comment un film peut-il créer le réconfort ? Quel rôle l'exposition récurrente aux histoires romantiques tient dans la vie des spectatrices ? Comment ces dernières reçoivent-elles les messages sur l'amour qui y sont diffusés ?

Ces films et séries se sont longtemps appuyés sur le mythe du prince charmant, selon lequel un homme arrivera pour sauver la princesse de tout ce qui la taraude. Le mythe du prince charmant est aujourd'hui régulièrement critiqué et son influence sur les attentes en relation amoureuse, notamment des femmes, est un sujet souvent discuté dans la sphère médiatique (Janssens, 2024 ; Kervran et Ovidie, 2023). Il est maintenant globalement accepté que, en tant que femme, croire qu'un homme nous sauvera de nos ennuis et de nos tourments est délétère et dommageable. Toutefois, les films et les séries romantiques rencontrent encore un grand succès auprès des publics.

Le contenu des films et séries romantiques a souvent été décrit et analysé dans la littérature scientifique (Aubrey *et al.*, 2020 ; Boisvert *et al.*, 2024 ; Dajches et Aubrey, 2020 ; Hefner et Wilson, 2013 ; Jozkowski *et al.*, 2019 ; Kim *et al.*, 2007). Mais étudier les contenus ne permet que de faire des hypothèses sur la manière dont ceux-ci sont reçus et interprétés. En effet, les publics peuvent subvertir, négocier ou remettre en question un message diffusé par un contenu médiatique (Hall et CCCS, 1994). Il apparaît ainsi nécessaire de questionner directement les audiences pour comprendre leur interprétation et leur compréhension des contenus romantiques et des messages qui y sont diffusés. Quel rôle ces contenus

jouent-ils dans la vie des femmes qui les regardent ? De leur point de vue, quelles significations associent-elles au visionnement ? Quelle place occupent ces contenus dans leur vie quotidienne ? Comment les interprètent et les critiquent-elles ?

Afin de documenter la réception des films et des séries romantiques du point de vue des spectatrices, la présente étude consiste en une étude qualitative basée sur 12 entrevues semi-dirigées réalisées auprès de jeunes femmes adultes, consommatrices de films et de séries romantiques.

Le premier chapitre de ce mémoire consiste en la présentation de la problématique et de la question de recherche. Le deuxième chapitre présente l'état des connaissances actuelles sur le contenu des films et des séries romantiques, le rôle de ces contenus auprès des publics et les manières dont ces derniers sont interprétés. Dans le troisième chapitre, je développe le cadre conceptuel sur lequel s'appuie l'analyse des données. Le quatrième chapitre présente la stratégie et les outils méthodologiques utilisés pour cette analyse. Enfin, le chapitre 5 présente les résultats de la présente étude, et ceux-ci sont discutés dans le chapitre 6.

CHAPITRE 1

PROBLEMATIQUE

Je ne me souviens pas de la dernière fois que j'ai vu une comédie romantique au cinéma. Les salles sombres sont plus habitées par des films de super-héros à gros budgets ou des comédies familiales que par des récits romantiques. Certains journalistes parlent d'un déclin du genre (St. James, 2018 ; St. James *et al.*, 2018), mais ce serait ignorer le succès des films et séries romantiques sur les plateformes de vidéo à la demande. Par exemple, à sa sortie, *La chronique des Bridgerton* devient le titre le plus regardé sur Netflix (Martin, 2021). Bien que le nombre de visionnements de cette série soit aujourd'hui dépassé par d'autres (ex. : *Squid Game*) (Martin, 2025), ce succès témoigne de la capacité d'une série romantique à créer autour de sa sortie un engouement de masse. Cet engouement est tel que Netflix en maximisa la capitalisation avec l'organisation des *Queen's Ball*, des bals inspirés de l'univers de la série (voir www.bridgertonexperience.com). Ces soirées promettent une immersion totale au sein de l'univers de la série, une représentation de l'Angleterre du XIX^{ème} siècle : code vestimentaire, ambiance musicale tirée de la bande originale de la série, performances artistiques. En Australie, aux États-Unis et au Canada, le succès de ces soirées (Collins, 2022) témoigne de l'engouement populaire pour la romance, au minimum celle nappée d'une ambiance de la noblesse anglaise.

La série *La chronique des Bridgerton* est aujourd'hui déclinée en 4 saisons, toutes adaptées de romans de Julia Quinn. Chaque saison suit un couple dont la relation est d'abord ponctuée d'obstacles, puis dont les protagonistes finissent par s'aimer. De manière générale, les films et séries romantiques suivent des arcs narratifs redondants. La répétition des mêmes scénarios finit par créer un portrait de ce que doit être une relation amoureuse : l'amour doit être évident, idéal, unique et instantané. Selon Hefner et Wilson (2013), les idéaux romantiques se déclinent entre quatre croyances : il n'y a, pour chaque personne, qu'un partenaire parfait ; ce partenaire n'a aucun défaut ; l'amour surgira dès la première rencontre ; et une fois engagés dans la relation, l'amour suffit à surmonter tous les obstacles. Ces clichés se répètent et font l'essence du genre (St. James *et al.*, 2018). Du côté des séries, les *teen dramas* se concentrent aussi sur des thématiques liées aux relations amoureuses et à l'intimité, le plus souvent sous un prisme hétéronormatif – malgré quelques exceptions (Boisvert *et al.*, 2024). Dans ce cadre, les récits s'appuient sur la répétition de situations conflictuelles et le retardement des résolutions (Boisvert *et al.*, 2024).

L'idéal de l'amour romantique qui est dépeint dans les fictions romantiques est encore relativement récent. Avec la modernisation de la société, les liens amoureux se sont transformés :

« à partir du XIX^{ème} siècle, l'amour s'est graduellement émancipé du mariage, qui est passé d'une fonction d'encadrement des relations conjugales à celles de couronnement de l'amour entre partenaires, devenu condition d'acceptabilité première de l'union. La sexualité a d'abord occupé une fonction de reproduction de la famille et de la société, pour devenir, à partir du XIX^{ème} siècle, un moteur en soi des liens intimes, largement indépendant de l'amour ou de la conjugalité » (Piazzesi *et al.*, 2020, p. 1)

Tandis que le mariage servait autrefois à « encadrer les relations conjugales », il est désormais le symbole de l'officialisation des liens amoureux qui rassemblent deux partenaires. Par corollaire, le sentiment amoureux est désormais condition centrale à la création et au maintien du couple. En outre, ce sentiment amoureux peut aussi maintenant exister -légitimement- en dehors du cadre du mariage et de la famille (Piazzesi *et al.*, 2020). Alors que la sexualité se détache « de son lien obligatoire à l'institution conjugale, à l'hétérosexualité, à la reproduction biologique et, plus récemment, à l'amour » (Piazzesi *et al.*, 2020, p. 5), elle devient en même temps un champ d'étude pertinent pour les sciences humaines et sociales. Dans la lignée du sociologue allemand Niklas Luhmann, Piazzesi *et al.* considèrent l'amour comme un médium de communication. En ce sens, les productions culturelles, incluant les films et les séries romantiques, participent à cristalliser un répertoire de significations partagées qui nous permettent de collectivement s'entendre sur ce que comprend l'amour et l'intimité (Piazzesi *et al.*, 2020). Dans les films et les séries romantiques, ce répertoire partagé dessine généralement uniquement les débuts d'une histoire d'amour, le plus souvent de la rencontre au premier baiser. La majorité des films et séries romantiques se concentrent sur les relations hétérosexuelles (Rakovski, 2023) et le générique de fin apparaît dès que la relation se stabilise, pour ne montrer que la période de séduction.

Les films et les séries romantiques sont écrits à destination d'un public féminin et sont, de fait, principalement regardés par les femmes (Galloway *et al.*, 2015 ; Lippman *et al.*, 2014). Toutefois, les films et les séries sont encore réalisés majoritairement par des hommes, et ce, que ce soit sur le marché canadien ou français. Au Canada, 44,7% des personnes employées dans l'industrie de la production cinématographique, télévisuelle et vidéo sont des femmes (McMaster, 2024). Dans le cinéma français, les femmes représentaient entre 2014 et 2023 seulement 29% des personnes à la réalisation (Cassignol, 2024). Alors que les films et les séries (sans distinction de genre) sont majoritairement produits par des hommes, les films et les séries romantiques sont principalement regardés par des femmes. Ils sont considérés

comme de la culture dite féminine et sont à ce titre dévalués (Levine, 2015). Dans la doxa, ces contenus sont relégués au rang de divertissement de mauvaise qualité, alors que d'autres genres cinématographiques, tout aussi redondants, ne reçoivent pas le même traitement. À titre d'exemple, les films d'action, de super-héros, de science-fiction ou d'horreur suivent eux aussi des tropes attendus et prévisibles, sans pour autant disparaître des salles de cinéma ni être relégués à du cinéma de deuxième classe. Parmi les contenus populaires, être écrits par les hommes et pour les femmes peut expliquer la dévalorisation que subissent ces fictions romantiques.

Or, dans les relations hétérosexuelles hors de la fiction, le travail pour le maintien de la relation par la compréhension, l'expression et la négociation des affects repose principalement sur les femmes (Anderson, 2023). Certaines autrices parlent même d'exploitation par les hommes du pouvoir d'aimer des femmes pour expliquer le patriarcat (Jónasdóttir, 2014). Ainsi, dans un contexte où les fictions romantiques sont créées à destination des femmes, et que ce sont elles qui portent la responsabilité du maintien de la relation dans les relations hétérosexuelles, on peut s'interroger sur le regard qu'elles portent sur ces contenus qui ignorent les relations une fois passé le premier baiser.

Les études auprès des publics des fictions romantiques sont nombreuses et celles-ci mesurent entre autres l'adhésion aux idéaux romantiques (Galloway *et al.*, 2015 ; Hefner, 2024 ; Kretz, 2019) ou la satisfaction relationnelle des publics par exemple (Galloway *et al.*, 2015 ; Kretz, 2019 ; Timmermans *et al.*, 2019). De la même manière, le contenu de ces fictions a aussi été largement décrit et analysé (Aubrey *et al.*, 2020 ; Dillman Carpentier *et al.*, 2017 ; Fedele et Masanet, 2021 ; Jozkowski *et al.*, 2019 ; Kim *et al.*, 2007 ; Masterson et Messina, 2023 ; Pezoldt *et al.*, 2024). En revanche, les études décrivant de manière dynamique le mouvement entre les contenus – diffusant des idéaux romantiques ou renforçant des stéréotypes sexistes – et les publics – montrant une adhésion différenciée auxdits idéaux et stéréotypes – sont peu nombreuses. À ce titre, les études de réception peuvent nous éclairer.

En s'appuyant sur les exemples de *Sex and the City* et *Desperate Housewives*, Hubier (2016) souligne la polysémie de certains contenus romantiques :

Ainsi, une même série peut être interprétée *conjointement* comme une fiction réaffirmant la puissance et la légitimité masculines et comme un récit proposant une image de l'autonomie et du pouvoir féminin dérogeant aux traditionnelles représentations patriarcales [...], ce qui met profondément en question la place et l'activité du spectateur. (Hubier, 2016, p. 36)

C'est parce qu'une même série peut faire l'objet d'interprétations contradictoires que s'intéresser à la place du ou de la spectateur·rice est à la fois pertinent et essentiel. L'analyse du contenu ne suffit pas mais c'est bien le regard du public, qui vient avec son histoire et ses expériences, qui donne un sens à la série. En ce sens, il est essentiel d'interroger les publics des contenus romantiques pour comprendre le visionnement comme une expérience vécue, au cours de laquelle l'implication des publics permet de créer une interprétation qui leur est propre. De plus, étudier conjointement le contenu et le public est parfois nécessaire pour comprendre ce phénomène d'une manière plus nuancée. À ce propos, Radway, dans la conclusion de son étude sur la lecture des romans d'amour par les femmes dans les années 1980, écrit :

Si j'avais regardé seulement l'acte de lire comme il est compris par les femmes elles-mêmes, ou bien la signification cachée de la structure narrative de la romance, j'aurais pu être capable de dresser un portrait clair et univoque. Dans le premier cas, ce portrait suggérerait que l'acte de lire de la romance est oppositionnel car il permet aux femmes de momentanément refuser l'abnégation demandée par leur rôle social. Dans le second, ce portrait impliquerait que la structure narrative de la romance incarne un simple récapitulatif et une recommandation du patriarcat et des idéologies et pratiques sociales qui lui sont inhérentes.¹ (traduction libre, Radway, 1991, p. 209-210)

L'exemple de Radway souligne l'importance de ne pas s'arrêter à l'étude du contenu des fictions romantiques mais de prendre le temps de s'intéresser aux publics et à leur expérience vécue. En effet, « la réponse du public dépend étroitement de compétences et de savoirs déjà acquis, autour desquels se constituent des communautés interprétatives spécifiques, déterminant des postures d'acceptation, de négociation ou de résistance vis-à-vis des lignes herméneutiques que tracent les fictions » (Hubier, 2016, p. 37). Ces enseignements soulignent la nécessité de questionner les publics eux-mêmes, en l'occurrence les femmes, pour comprendre leur interprétation des contenus romantiques.

Dans ce contexte, l'objectif du présent mémoire est d'explorer la manière dont les jeunes femmes aux intérêts hétérosexuels mobilisent les contenus audiovisuels romantiques dans leur propre vie relationnelle et de décrire leur appropriation des messages et idéaux diffusés dans les fictions romantiques.

¹ "Had I looked solely at the act of reading as it is understood by the women themselves or, alternatively, at the covert significance of the romance's narrative structure, I might have been able to provide one clear-cut sharp-focus image. In the first case, the image would suggest that the act of romance reading is oppositional, because it allows the women to refuse momentarily their self-abnegating social role. In the second, the image would imply that the romance's narrative structure embodies a simple recapitulation and recommendation of the patriarchy and its constituent social practices and ideologies" (Radway, 1991, p. 209-210)

La pertinence de ce mémoire se décline sur différents niveaux. Du point de vue scientifique, la présente étude participera à décrire et documenter les processus d'appropriation des spectatrices des films et des séries romantiques. Comme dit plus haut, peu nombreuses sont les études qui s'attardent sur cet aspect, et encore moins celles qui s'intéressent spécifiquement au genre romantique auprès de spectatrices francophones. Également, en étudiant l'appropriation plutôt que le contenu des films et des séries, cette étude donne l'agentivité aux femmes spectatrices de décrire comment elles reçoivent et interprètent les représentations qui sont faites des relations romantiques. Ce projet décrit comment les spectatrices construisent leur identité de genre, leur orientation sexuelle ou leur rôle de compagne en s'appuyant sur les représentations disponibles dans les films et les séries, servant d'exemples ou de contre-exemples. Sur le plan de la pertinence sexologique, ces résultats pourront enrichir les suivis cliniques offerts auprès des femmes en couple hétérosexuel, en donnant des pistes de réflexion sur la prise en compte de ces modèles dans leurs propres relations amoureuses. Enfin, sur le plan de la pertinence sociale, décrire l'appropriation des contenus romantiques par les spectatrices permettra de mieux comprendre quel rôle ces contenus jouent dans la vie des participantes, particulièrement leur vie romantique et relationnelle. J'espère que ces résultats pourront nous encourager à nous questionner collectivement sur les messages diffusés par ces contenus et l'éducation à la romance qu'ils transmettent.

CHAPITRE 2

REVUE DE LITTERATURE

Cette revue de littérature est organisée suivant trois thématiques. En premier, les études sur le contenu des films et des séries romantiques permettent de préciser de quoi sont précisément faites ces fictions, quels personnages y évoluent et quelles relations s'y dessinent. En deuxième, les études sur les audiences permettent de décrire les croyances différencierées des publics des contenus romantiques, en comparaison à la population générale. En troisième, les études de réception nous renseignent sur les mouvements entre les contenus et les audiences, et soulignent le caractère dynamique de la réception.

2.1 Le contenu des films et séries romantiques : comment est dépeinte la romance ?

2.1.1 Définition des films et des séries romantiques : « *boy meets girl, boy loses girl, boy wins girl* » (Garrett, 2012, p. 184)

Selon Dowd *et al.* (2021), le film romantique se définit ainsi : « le film de romance se concentre sur le développement d'une relation intime entre les deux personnages centraux. Que les deux personnages principaux se rencontrent, tombent amoureux, et commencent ce qui, vraisemblablement, sera une heureuse relation à long terme, sont des aspects essentiels de l'intrigue du film romantique² » (traduction libre, Dowd *et al.*, 2021, p. 3). Ainsi, le film romantique se construit autour d'un élément essentiel : une relation naissante entre deux partenaires amoureux qui, malgré les obstacles, s'engagent à la fin du film dans ce qui s'annonce comme une relation heureuse. Dans la plupart des films (63,4% des films pour adolescent·es), l'intrigue d'au moins un des personnages principaux se termine par une fin heureuse, c'est-à-dire en couple (Pezoldt *et al.*, 2024). Pour le bien de cette recherche, on définira la série romantique de la même manière que le film romantique, soit montrant une relation naissante entre deux personnages, la seule différence entre le film et la série étant le format et la durée (plusieurs épisodes, voire plusieurs saisons) et le nombre de personnages suivis (plusieurs couples parfois). La majorité des films romantiques montrent des personnages blancs, hétérosexuels, cisgenres, de classe moyenne ou supérieure (Rakovski, 2023), valides (pour plus de détails, voir García-Ramos et Villamar-Prevost, 2023), et au secondaire (*high school*) pour les films dont les personnages sont adolescents (Pezoldt *et al.*, 2024). La sur-représentation de certains personnages et la sous-représentation d'autres sont significatives. En effet, les représentations

² “The romance film focuses on the development of an intimate relationship between its two central characters. Whether the two central characters will meet, fall in love, and begin what presumably will be a successful, long-term relationship, are essential aspects of the plot of the romantic movie.” (Dowd *et al.*, 2021, p. 3)

construisent les imaginaires (Gagnon, 2008). Par exemple, la centralité des personnages blancs et l'absence de personnages noirs au cœur des intrigues principales dans les films romantiques soutiennent la suprématie blanche (Rakovski, 2023).

2.1.2 Les relations sexo-affectives à l'écran : plus d'amour que de sexe

A l'écran, les personnages s'engagent dans différents types de relations et comportements sexuels. Le plus souvent, les personnages s'impliquent dans des relations amoureuses engagées (65%), et parfois des *hookups* (26,3%) et du sexe désengagé (*casual sex*, 8,8%) (Aubrey *et al.*, 2020). Des comportements liés à l'amour (baisers et touchers légers par exemple) sont plus souvent montrés que ceux liés au sexe (baisers passionnés par exemple) (Dillman Carpentier *et al.*, 2017 ; Masterson et Messina, 2023). De manière générale, les personnages parlent plus de sexe qu'ils n'en font, et ces discussions ont principalement lieu entre ami·es, collègues ou membres de la famille, c'est-à-dire hors desdites relations sexuelles (Aubrey *et al.*, 2020). Par ailleurs, quand on aborde la sexualité, c'est le plus souvent pour faire une blague (Dillman Carpentier *et al.*, 2017). Les relations sexuelles ont plus souvent lieu dans le cadre de *hookups* ou de *casual sex*, alors que dans les relations amoureuses les personnages ont plus tendance à s'adonner à des comportements sexo-romantiques mais non-pénétratifs (flirter, s'embrasser, toucher le corps d'une manière excitante) (Dajches et Aubrey, 2020). De la même manière, les scènes de sexe sans amour sont plus susceptibles d'insister sur le caractère récréatif du sexe, alors que les scènes incluant de l'amour insistent sur son aspect relationnel (Dillman Carpentier *et al.*, 2017). Lorsqu'adviennent des relations sexuelles, 75% des représentations de consentement (accord pour une relation sexuelle) sont non-verbales (explicites ou implicites), et ce particulièrement quand les personnages sont déjà engagés ensemble dans une relation romantique (Jozkowski *et al.*, 2019). Les refus, en revanche, sont le plus souvent explicites et verbaux (p. ex. : dire non) ou implicites non-verbaux (p. ex. : éviter le contact visuel, garder ses vêtements) (Jozkowski *et al.*, 2016, 2019). Dans les films et les séries, la santé sexuelle brille par son absence (Dillman Carpentier *et al.*, 2017 ; Masterson et Messina, 2023). A titre d'exemple, 7% des scènes évoquent la santé sexuelle, et seulement une scène aborde les infections transmissibles sexuellement et par le sang dans le corpus de Dillman Carpentier *et al.* (2017), sur 2 578 scènes analysées.

2.1.3 Représentations idéalisées de la romance : trouver et reconnaître le prince charmant

Dans les films et les séries romantiques, les relations sont idéalisées. L'idéal romantique dépeint se décline en quatre croyances : (1) le mythe du·de la partenaire parfait·e, suggérant que pour chaque personnage, il n'existe qu'un·e partenaire idéal·e (âme-sœur) ; (2) l'idéalislation de l'autre, suggérant qu'un·e

personnage est parfait·e, sans aucun défaut, merveilleux ; (3) l'amour surmonte tous les obstacles, suggérant que l'amour est le moyen nécessaire et suffisant pour dépasser des obstacles dans une relation (l'amour conquiert tout) ; (4) l'amour au premier regard, suggérant que l'amour surgit immédiatement au moment de la rencontre (Hefner et Wilson, 2013). Sur 41 films romantiques pour adolescents, 80,5% s'appuyaient sur au moins une de ces 4 croyances, et 68,3% montraient une contradiction à cet idéal, c'est-à-dire une vision de l'amour allant à l'encontre de ces idéaux, ou une vision plus réaliste et pragmatique (Pezoldt *et al.*, 2024). L'idéalisat ion de l'autre ou le mythe du·de la partenaire parfait·e est la croyance la plus représentée (68,3%), suivie par la croyance que l'amour surmonte tous les obstacles (28,8%) (Pezoldt *et al.*, 2024). En moyenne, il y a dans un film 2,44 expressions d'un idéal romantique et 0,56 contradiction à un idéal romantique, par exemple dire que les relations à longue distance ne fonctionnent pas, ou bien que le mariage abîme les relations (Pezoldt *et al.*, 2024). Le nombre de contradictions montrées à l'écran tend à augmenter à mesure que les films sont plus récents (Pezoldt *et al.*, 2024). D'après Hefner et Wilson (2013), une contradiction est mentionnée toutes les 8 minutes. Par ailleurs, les actes brisant l'entente du couple ou la confiance du ou de la partenaire, tels que la tromperie ou le mensonge, ne sont pas suivis de conséquences négatives (Johnson et Holmes, 2009). Aussi, l'idéal suivant lequel l'amour conquiert tout apparaît plus souvent dans les films romantiques plus récents (Pezoldt *et al.*, 2024).

2.1.4 Le script hétérosexuel : le complexe de Casanova

La grande majorité des relations dépeintes dans les films et les séries romantiques sont hétérosexuelles (Rakovski, 2023). En 2007, Kim *et al.* proposent un nouveau cadre d'analyse pour comprendre la sexualité et les relations interpersonnelles dans les contenus télévisés : le script hétérosexuel. Hétéronormatif et dominant, le script hétérosexuel réaffirme des rôles de genre stéréotypés qui maintiennent les inégalités de genre et les identités sociales de sexe (Kim *et al.*, 2007). Le script hétérosexuel se compose de 4 paires de croyances complémentaires (Aubrey *et al.*, 2020 ; Kim *et al.*, 2007) :

- *Sexualité* : alors que les hommes sont supposés ne penser qu'au sexe et objectifier les femmes (*sex as masculinity*), la valeur des femmes repose sur leurs décisions sexuelles (*good girls*). Pour les hommes, avoir des relations sexuelles permet de définir et asseoir leur masculinité. Les femmes, en revanche, sont décisionnaires (*gatekeeper*) : passives dans leur sexualité et n'ayant pas de désir sexuel propre, elles acceptent les relations sexuelles pour satisfaire les besoins de leur partenaire, et sont responsables des potentielles conséquences.

- *Engagement* : les hommes sont réputés éviter un engagement romantique à tout prix et favoriser les relations sexuelles, ils ne s'engagent pas dans le maintien ou le soin de la relation. A l'inverse, les femmes priorisent leurs relations romantiques et font des sacrifices pour les maintenir.
- *Stratégies de séduction* : les hommes sont actifs dans la séduction, ils assoient leur pouvoir et leur domination par la démonstration de richesse (acheter des cadeaux) ou de force, et ils sont responsables de faire le premier pas. A l'inverse, les femmes sont passives dans la séduction ou utilisent des moyens indirects pour obtenir du pouvoir dans la relation, tels que l'objectification de leur propre corps.
- *Homosexualité* : les hommes doivent éviter de se comporter de telle manière qu'ils pourraient être perçus comme gays, alors que les relations lesbiennes sont érotisées et dépeintes comme excitantes (*turn on*) pour les hommes.

Ce script est invisible et normalisé, et en sortir peut susciter de la honte, du doute ou du regret pour les personnages. Malgré sa rigidité, ce script se maintient grâce à une surveillance internalisée par les personnages, leur évitant de sortir de la norme (Kim *et al.*, 2007). Une réactualisation de l'étude de Kim *et al.* (2007) montre que la fréquence d'apparition du script hétérosexuel a diminué : en 2020, Aubrey *et al.* en comptaient 3 fois moins d'occurrences que 13 ans plus tôt (15.53 évocations par heure en 2007 ; 4.60 en 2020) (Aubrey *et al.*, 2020). Aujourd'hui, le script *sex as masculinity* est de loin le plus prévalent (35.2% des occurrences), suivi par le script sur l'engagement masculin (8.0%) (Aubrey *et al.*, 2020). Pour Aubrey *et al.*, ces messages concordent avec le complexe de Casanova,

suggérant que la télévision supporte le mythe que les jeunes hommes sont intéressés par le sexe sans engagement. Les versions féminines du script hétérosexuel [sont] moins fréquentes. Ainsi, le script hétérosexuel semble bien vivant, mais il est principalement appliqué aux personnages masculins dans les relations sexuelles télévisées.³ (traduction libre, Aubrey *et al.*, 2020, p. 1141)

Toutefois, une autre étude décrit que, dans les séries adolescentes, les hommes et les femmes prennent autant l'initiative d'amorcer des comportements sexuels (Masterson et Messina, 2023), apparaissant

³ “suggesting that television supports the myth that young men are interested in sex without commitment. Feminine versions of the heterosexual script were less frequent. Thus, the heterosexual script seems to be alive and well, but it is most consistently applied to male characters in televised sexual interactions.” (Aubrey *et al.*, 2020, p. 1141)

comme une infraction au script hétérosexuel. Les hommes restent malgré tout les principaux initiateurs de comportements romantiques (Masterson et Messina, 2023). Aussi, le type de relation entre les personnages change la fréquence d'apparition du script hétérosexuel : celui-ci a plus de chances d'être évoqué dans des relations non-engagées (*hookups*) qu'engagées (Aubrey *et al.*, 2020), laissant croire que le script hétérosexuel concerne davantage la période de séduction que le maintien de la relation à long terme. Cela pourrait aussi s'expliquer par le fait que les films romantiques se concentrent davantage sur le début des relations, et non leur maintien. Le script hétérosexuel se manifeste aussi dans les intrigues des personnages féminins. Par exemple, une femme qui s'engage dans un *hookup* vivra plus de conséquences négatives à la fin du film qu'un homme (Pezoldt *et al.*, 2024), illustrant qu'on attend des femmes qu'elles s'investissent dans des relations engagées sans démontrer de désir sexuel. En revanche, Ortiz & Brooks (2014) décrivent que les personnages principaux, masculins ou féminins, ont autant de chances de s'engager dans des relations sexuelles et d'en vivre les conséquences, ce qui indiquerait qu'on irait vers plus d'égalité dans les représentations (Ortiz et Brooks, 2014). Toutefois, ce résultat est contradictoire avec les résultats d'Aubrey *et al.* (2020), pour qui le script hétérosexuel est encore bien présent. Les femmes doivent sacrifier les autres aspects de leur vie au profit de leur relation : au début du film, le personnage féminin est souvent un personnage indépendant et travailleur. Après la rencontre avec le personnage masculin, deux parcours de vie s'offrent au personnage féminin, également attrayants et semblant irréconciliables : le parcours romantique (s'engager complètement dans cette relation naissante), ou le parcours professionnel. Le dernier, bien que possible, est clairement montré comme le mauvais choix (Dowd *et al.*, 2021).

2.1.5 Les stéréotypes de genre, une flexibilité superficielle

L'adoption et la diffusion du script hétérosexuel impliquent donc de présenter des personnages adoptant des comportements stéréotypés, souvent complémentaires. Dans les contenus pour adolescents, les jeunes hommes et jeunes femmes se séparent suivant des rôles prédéterminés. Pour les jeunes hommes, les rôles possibles sont les suivants : le bon gars, le rebelle au grand cœur, le mâle alpha, le geek, le rigolo ou le « cinglé » (*basket case*). Les rôles des jeunes femmes stéréotypés sont la princesse (ou *girl-next-door*), la diva de l'école, la « cinglée » (*basket case*), la bonne élève, la meilleure amie ou la fille indépendante (Fedele et Masanet, 2021). Toutefois, les stéréotypes semblent devenir plus flexibles. L'étude de cas de trois séries pour adolescents (*Thirteen Reasons Why*, *Sex Education*, *Elite*) décrit comment ces stéréotypes sont parfois renversés. Les garçons y sont gentils, innocents, attentionnés et vierges ; les filles y sont rebelles et rencontrent des enjeux dans leur vie personnelle. Elles gardent les attributs physiques de la

princesse, mais elles deviennent des personnages actifs et agentifs, avec de la confiance en soi (Fedele et Masanet, 2021). De nouveaux stéréotypes apparaissent : la fille rebelle et le garçon simple et abordable (*boy-next-door*) (Fedele et Masanet, 2021). Malgré cette inversion des stéréotypes, la fin tragique pour les personnages féminins de ces séries empêche la construction d'une nouvelle féminité, plus agentive, et finit par réaffirmer une fois de plus les arcs narratifs patriarcaux et hétéronormatifs (Fedele et Masanet, 2021). S'éloigner des normes de l'hétérosexualité coûte cher à ces personnages féminins et cela sert de leçon à l'audience. Dans une analyse des séries québécoises *La Dérapé* et *L'Académie*, Boisvert *et al.* (2024) soulignent les contradictions entre l'apparent progressisme des intrigues des *teen dramas* et le maintien de normes conservatrices dans la structure narrative. Malgré une tentative d'aller à l'encontre des stéréotypes de genre habituels, la construction narrative de ces séries finit par réaffirmer « une vision générée de l'adolescence qui priorise le relationnel et les romances entre filles et garçons » (Boisvert *et al.*, 2024, p. 60). L'apparente diversification des représentations est donc à considérer avec précaution.

Ainsi, les films et les séries romantiques, par les arcs narratifs, les personnages développés ou les acteur·ices choisi·es diffusent des messages sur ce que doit être le couple et l'amour. Voyons comment ces messages peuvent être repris par les audiences.

2.2 Comment ces représentations idéalisées de la relation amoureuse sont-elles reprises par celles qui les regardent ?

2.2.1 Adhérer aux idéaux romantiques

De nombreuses études ont mesuré les croyances romantiques des personnes spectatrices de films romantiques ou de contenus télévisuels. Plus spécifiquement, c'est l'adhésion aux idéaux romantiques décrits ci-haut qui est mesurée. Regarder la télévision et des films romantiques est positivement corrélé à la croyance que l'amour conquiert tout (Galloway *et al.*, 2015 ; Kretz, 2019 ; Lippman *et al.*, 2014) et à la croyance en l'existence d'âmes sœurs (Kretz, 2019). De même, regarder des films romantiques est associé à une plus forte adoption du style de relation *eros*, c'est-à-dire de chercher une romance passionnelle qui ressemble à celle des films (Galloway *et al.*, 2015 ; Hetsroni, 2012). Toutefois, les personnes qui regardent fréquemment des films romantiques ne montrent pas de croyances particulières sur la compatibilité sexuelle parfaite, la télépathie entre partenaires ou le fait qu'un désaccord est nocif pour la relation (Galloway *et al.*, 2015).

D'autres études ont étudié les effets à moyen terme de l'exposition aux contenus romantiques, en évaluant les croyances et attitudes des participant·e·s après leur avoir montré des contenus romantiques. Immédiatement après avoir regardé *High School Musical*, les adolescentes interrogées étaient plus susceptibles d'adhérer aux idéaux romantiques que celles qui avaient regardé le film contrôle (non romantique) (Driesmans *et al.*, 2016). De la même manière, les personnes ayant regardé une comédie romantique idéalisant le couple rapportent, juste après le visionnement, une adhésion plus forte aux idéaux romantiques que celles ayant regardé un film romantique ne donnant pas une vision idéalisée du couple (comme *500 days of Summer* par exemple), ainsi qu'une plus forte satisfaction envers la vie (*life satisfaction*) (Hefner, 2019). Toutefois, les résultats de ces études quantitatives sont à considérer avec précaution. En effet, les idéaux romantiques existent dans d'autres sphères de la vie que les films et les séries romantiques, et sont par exemple diffusés par d'autres média (p. ex : balados, poésie) ou repris dans des conversations privées. De telles études ne permettent pas de conclure à un lien de causalité entre la consommation de films et de séries romantiques et l'adhésion aux idéaux romantiques, mais seulement à des corrélations, notamment car ces idéaux amoureux ne sont pas diffusés uniquement dans les films et les séries romantiques.

2.2.2 Adhérer aux valeurs sexistes, aux stéréotypes de genre et au double standard

La littérature documente que les consommateur·rices de contenus romantiques ou sexuels sont plus à même d'adhérer à certaines formes de sexismes ou de stéréotypes de genre. Les adolescent·e·s regardant plus de programmes romantiques à la télévision (qu'il s'agisse de téléréalité, de feuilleton ou de séries) sont plus à même d'adhérer à des attitudes traditionnelles sur les rôles genrés dans la séduction (c'est-à-dire que l'homme est proactif et force de proposition, et que la femme accepte ou refuse) (Rivadeneyra et Lebo, 2008). Parmi les hommes noirs américains, l'exposition aux programmes télévisés et aux clips musicaux est indirectement reliée à l'acceptation des violences entre partenaires intimes, via l'adhésion aux rôles de genre traditionnels, à l'objectification sexuelle et aux stéréotypes sur les femmes noires (Moss *et al.*, 2022). Ainsi, sans pouvoir tirer de causalité, la littérature documente des corrélations entre le visionnement de contenus télévisuels romantiques et l'adhésion à des valeurs ou stéréotypes qui permettent le maintien du patriarcat.

2.2.3 Modifier les attitudes sexuelles

Visionner des contenus romantiques est aussi associé à des attitudes sexuelles différentes de la population générale. Les femmes consommatrices de télévision axée sur les relations ont plus d'attentes de rapports

sexuels dans leur relation amoureuse que celles qui n'en consomment pas (Gamble et Nelson, 2016). Pour le public général, les attentes d'intimité dans la relation augmentent avec la consommation de films romantiques dramatiques (Galloway *et al.*, 2015). L'adhésion différenciée à certaines attitudes sexuelles pour l'audience de contenus télévisuels ne concerne pas seulement ses propres comportements, mais aussi ce qu'on imagine des comportements des autres. D'après Marron & Collins (2009), les hommes qui consomment plus de *soap opera* et de téléfilms ont tendance à penser qu'une plus grande portion de leurs pairs est sexuellement active.

2.2.4 Satisfaction relationnelle

Le fait de visionner des contenus romantiques est aussi corrélé aux sentiments des spectateur·ices au sein de leur propre relation. Par exemple, regarder des drames télévisuels et regarder des films romantiques est un prédicteur positif de la satisfaction relationnelle (Kretz, 2019). Pour les femmes célibataires, l'exposition aux contenus romantiques est associée à une plus grande peur de rester célibataire (Timmermans *et al.*, 2019).

Au vu de ces corrélations, les chercheur·ses concluent souvent que l'exposition répétée à des contenus romantiques façonnent la manière de voir le monde et d'interagir avec, et d'y construire des relations significatives. Pour les chercheur·ses, ces résultats sont des arguments supplémentaires au profit de théories telles que la *cultivation theory*, qui postule que les personnes qui consomment beaucoup de médias auront tendance à adopter une vision du monde semblable à ces représentations (Galloway *et al.*, 2015 ; Hetsroni, 2012 ; Jozkowski *et al.*, 2019 ; Scharrer et Blackburn, 2018) ou la théorie sociale cognitive, qui postule que les individus apprennent en observant le comportement de leurs pairs (Moss *et al.*, 2022 ; Vandenbosch et Beyens, 2014).

2.2.5 Motivations au visionnement

Les spectateur·ices peuvent choisir de regarder un film, une série ou la télévision en réponse à différentes motivations, par exemple, s'échapper de son quotidien, s'informer, se divertir, passer le temps ou contrer le sentiment de solitude (Hefner, 2024). Ces motivations sont d'ailleurs différentes suivant la présence ou non de symptômes anxieux dépressifs chez la personne en question (Starosta *et al.*, 2021). Il est intéressant de noter que la motivation au visionnement modifie l'adhésion aux idéaux (Hefner et Wilson, 2013 ; Ward et Friedman, 2006). Par exemple, les participant·e·s regardant des comédies romantiques avec la motivation d'acquérir des connaissances sont plus susceptibles d'adopter les idéaux romantiques,

et spécifiquement l'*idéalisation de l'autre* (Hefner et Wilson, 2013). Regarder pour se divertir ou pour apprendre est un prédicteur positif d'une adhésion plus forte aux idéaux romantiques, alors que regarder pour passer le temps en est un prédicteur négatif (Hefner, 2024). De même, la motivation au visionnement prédit le changement d'humeur après le film (Hefner, 2024). La motivation d'apprendre est donc un prédicteur significatif de la force d'adhésion aux idéaux et ce sans lien avec la quantité de films consommés (Hefner et Wilson, 2013). Toutefois, certains résultats montrent que les impacts sont parfois limités, ou au minimum pas aussi forts que ce que suggéreraient la *cultivation theory* (Coleman *et al.*, 2020 ; Timmermans *et al.*, 2019). Par ailleurs, il ne faut pas sous-estimer la présence d'esprit critique chez les spectateur·ices (Rodenhizer *et al.*, 2021). Ainsi, les spectateur·rices de films et de séries romantiques démontrent des croyances ou attitudes parfois différentes de la population générale, mais ces effets sont médiés par la motivation au visionnement. Les études sur les motivations au visionnement s'appuient le plus souvent sur la théorie des usages et des gratifications de Katz et Blumer (1973). Toutefois, ces études s'inscrivent dans une perspective de recherche centrée sur les effets des médias, perspective aujourd'hui de plus en plus questionnée. En effet, la théorie des usages et des gratifications, bien que largement utilisée, est aussi critiquée pour son usage trop large des notions de besoins et de gratifications et sa faible capacité de prédiction (Lichtenstein et Rosenfeld, 1983).

Commence donc à se dessiner la pertinence de prendre en compte des facteurs individuels (p. ex. : motivation au visionnement, expériences antérieures, parcours de vie amoureuse, contexte de visionnement, profil de spectateur·ice) lorsqu'on souhaite étudier la réception des contenus romantiques.

2.3 La réception des contenus romantiques

2.3.1 Postures de réception

Puisqu'il y a des différences en termes d'attentes, d'idéaux et d'attitudes entre les personnes consommatrices et les personnes non-consommatrices de contenus romantiques, on peut postuler d'un mouvement d'intériorisation de certains messages implicites et explicites diffusés. Les études de réception, et plus précisément celles utilisant la notion d'appropriation, nous renseignent sur cette intériorisation.

Tout d'abord, lors de la réception d'un contenu, s'engage nécessairement un dialogue entre l'objet culturel et sa propre vie (Albenga, 2011). A titre d'exemple, pour les lectrices de romans d'amour rencontrées par Radway (1991), ce qui fait une romance c'est l'histoire d'une femme qui se fait courtiser bien sûr, mais il faut aussi que les lectrices se sentent personnellement impliquées, comme si elles se faisaient elles-mêmes

courtiser. En effet, lors de la lecture, les lectrices reçoivent des soins et une attention dont elles ne sont pas l'objet dans le quotidien (Radway, 1991). Elles s'impliquent lors de la réception du contenu, et s'exposer à des contenus médiatiques est l'occasion d'expérimenter par procuration de nouvelles identités (Glevarec, 2012).

La réception des stéréotypes de genre est un autre exemple de ce dialogue qu'engagent les spectatrices avec les contenus audiovisuels. Quatre postures de réception des stéréotypes dans les séries télévisées se dessinent selon Biscarrat (2015) : le déni (considérer comme absents les stéréotypes de genre dans les séries, ou se considérer comme imperméable à ces stéréotypes) ; la légitimation (considérer les stéréotypes comme des structures narratives utiles pour la compréhension de la narration et des personnages) ; la reconnaissance implicite de la représentation genrée (reconnaître que les stéréotypes sont principalement présents dans les séries destinées à un public féminin, ou concernant les femmes) ; et l'analyse pragmatique des stéréotypes de genre (comprendre le message implicite transmis par les stéréotypes de genre et y poser un regard critique) (Biscarrat, 2015). Face aux contenus audiovisuels, certain·es adolescent·es reconnaissent l'influence des médias mais s'y sentent imperméables, se considérant plus critiques ou malins (Van Damme et Bilterezst, 2013). Cette posture s'inclut dans ce que Biscarrat (2015) nomme le déni.

Les contenus audiovisuels romantiques comprennent parfois des relations violentes (à propos de *Twilight*, voir Taylor, 2014). Face à cela, les publics ne sont pas toujours critiques, ou bien tardent à le devenir. Masanet et Dhaenens (2019) ont documenté les discours des jeunes publics de la série espagnole *Física o Química* à propos de la violence basée sur le genre dans une relation entre deux personnages spécifiques. Au début de la série, les actes de violence ne sont pas ou peu critiqués, et c'est seulement quand les situations de violence sont répétées et plus explicites qu'une majorité de l'audience finit par critiquer la relation et arrêter de la soutenir. Les réactions de l'audience suivent le cycle de la violence (tension, crise, justification et acceptation, lune de miel, puis tension à nouveau) et « l'audience devient ainsi la fille violentée »⁴ (traduction libre, Masanet et Dhaenens, 2019, p. 1211). Dans le discours du public, la justification de la violence se fait au nom des idéaux romantiques (Masanet *et al.*, 2018 ; Masanet et Dhaenens, 2019) et les comportements sont jugés différemment suivant le genre des personnages : les personnages féminins bénéficient de moins de liberté sexuelle et sont plus vite condamnés pour leurs

⁴ “The audiences thus become the abused girl.” (Masanet et Dhaenens, 2019, p. 1211)

relations sexuelles que les personnages masculins (Masanet *et al.*, 2018). Une minorité de l'audience s'éloigne de ce discours dominant, mais ces voix sont trop peu nombreuses pour déplacer le discours majoritaire (Masanet *et al.*, 2018). En dépeignant des relations dont la fin conjugale épanouissante est précédée de nombreux gestes mineurs de violence, les contenus romantiques informent les lectrices que les déconvenues qu'elles vivent dans leurs propres relations peuvent elles aussi être lues comme des incompréhensions, ou bien des témoins de l'amour et de la jalousie de leur partenaire (Radway, 1991). Les romances mettant en scène des relations violentes permettent donc de rendre leur quotidien plus acceptable, de comprendre les gestes de violences mineurs vécus comme des dérangements qui pourront, plus tard, être relus comme des preuves d'amour. Masanet et Dhaenens (2019) s'appuient sur l'analyse d'un forum de fans pour tirer ces conclusions. Il s'agit donc de discours collectifs et sociaux, ce qui m'amène à considérer la dimension collective de la réception comme un facteur essentiel.

2.3.2 La réception, une expérience collective

Certaines définitions comprennent la réception comme une expérience collective. Pasquier (2002, 2003) nous renseigne sur la pertinence de prendre en compte les échanges sociaux pour analyser l'appropriation d'un contenu culturel, c'est-à-dire l'étape de la réception durant laquelle le contenu culturel est intégré et utilisé par la personne consommatrice pour expliquer sa propre vie ou les dynamiques sociales dans lesquelles elle s'insère (La Pastina, 2005). En effet, dans son étude autour de la série *Hélène et les garçons*, Pasquier (2002) montre à quel point la réception et l'expérience de la série se poursuivent hors des heures de visionnement. Le lendemain de la diffusion d'un épisode, spectateurs·rices en débattent ensemble à l'école, pour comparer leurs points de vue et réagir aux modèles moraux présentés (as-tu vu comment tel personnage s'est comporté ? comment aurais-tu réagi dans sa situation ?). C'est au cours de ces échanges que s'ouvre une discussion sur soi et sur la grammaire amoureuse.

Toutes ces interactions autour de la télévision sont aussi importantes que le fait même de la regarder : car c'est là que se discutent les normes et se mesurent les liens. Au passage, c'est aussi là que s'effectue tout un apprentissage des manières de s'aligner sur les comportements attendus d'un sexe ou de l'autre (Pasquier, 2002, p. 38).

Par le visionnement de la série et les conversations entre ami·es qui en découlent se font des « apprentissages informels des identités sociales de sexe » (Pasquier, 2002, p. 41). En d'autres termes, regarder cette série est l'occasion de réfléchir aux bonnes manières de performer son genre.

Partager le visionnement avec des personnes qui nous sont chères, que ce soit dans la même pièce ou par un lien numérique, permet aussi d'y prendre plus de plaisir et de mieux apprécier le film. Interagir avec les publics est bénéfique : plus d'interactions avec les fans de la série sont ainsi associées à une plus grande satisfaction dans les relations personnelles et familiales (Gerace, 2024). Malgré tout, l'expérimentation identitaire que permet le visionnement se situe souvent encore au sein des normes d'un groupe et d'un cadre hégémonique (à propos des performances genrées dans des groupes de discussion, voir Van Damme et Bilterezst, 2013). Aujourd'hui, et avec l'avènement des plateformes de visionnement à la demande, le visionnement se fait de plus en plus de manière asynchrone, ce qui limite la possibilité des interactions (Dessinges et Perticoz, 2021). Dans ce contexte, les conversations à propos de la télévision ont muté, mais n'ont pas disparu (Dessinges et Perticoz, 2021). Certain·es spectateur·ices témoignent d'une perte de sens dans leur consommation de contenus audiovisuels : la perte de structure⁵ (p. ex. : *binge-watching*) et la perte de communauté (p. ex. : regarder seul·e) rendent l'expérience de visionnement plus négative (Feiereisen *et al.*, 2019). Dans leur étude, Feiereisen *et al.* (2019) décrivent comment certain·es spectateur·ices mettent en place de nouvelles stratégies, pour retrouver structure et socialité. Pour le premier aspect (structure), cela inclut d'espacer les visionnements, créer des routines associées au visionnement ou d'organiser des événements de visionnement collectif. D'autres auteur·ices décrivent plutôt les nouvelles pratiques de visionnement non pas comme déstructurées, mais plutôt comme une occasion pour les publics de créer leur propre rythme de visionnement : « c'est donc une autre forme de sérialité qui se met en place en contexte de visionnement connecté, centrée sur les intervalles entre les saisons et entre les séries, et dont la gestion incombe à l'usager des plateformes » (Fabre *et al.*, 2021, paragr. 107). Les publics font encore des pauses, mais celles-ci ne sont plus imposées par le rythme hebdomadaire de sortie des épisodes (Fabre *et al.*, 2021). Pour le deuxième aspect (socialité), cela inclut de retourner vers du matériel qui permet un visionnement linéaire (p. ex. : regarder la télévision en direct) et d'investir de nouveaux espaces d'échange (p. ex. : regarder les épisodes avec ses colocataires et y faire référence dans les échanges ultérieurs) (Feiereisen *et al.*, 2019). Ainsi, malgré la généralisation du visionnement à la demande, « la télévision joue encore un rôle social et rassembleur crucial, bien que ce

⁵ Feiereisen *et al.* (2019) parlent ici de structure comme d'une routine, c'est-à-dire de la manière dont la publication régulière de nouveaux épisodes de séries télévisées par la télévision linéaire permet de structurer et d'organiser le quotidien. En ce sens, la publication d'une saison entière et son *binge-watching* éventuel ne permettent plus de structurer le quotidien.

soit de nouvelles manières »⁶ (traduction libre, Feiereisen *et al.*, 2019, p. 262). Même si le mode de consommation a changé, la télévision permet encore de créer une communauté.

2.3.3 S'attacher aux personnages

Les interactions sociales ne se font pas uniquement avec les autres membres de l'audience, mais aussi avec les personnages de fiction. Les liens avec les personnages peuvent se faire par identification (se reconnaître dans le personnage ou des aspects de son identité, ou bien par des expériences partagées), ou par idéalisation (vouloir ressembler à, vouloir vivre les mêmes expériences que le personnage) (Greenwood et Long, 2015). « Dans les deux cas, les adultes émergents se rappellent leurs personnages favoris comme des miroirs qui valident leurs propres identités et intérêts, et/ou comme des rôles modèles pour réguler ses émotions, trouver l'amour, ou être un·e bon·ne ami·e. »⁷ (traduction libre, Greenwood et Long, 2015, p. 644). Pour Glevarec (2012), le lien aux personnages fictifs relève parfois plus du compagnonnage que de l'identification. La banalité des situations développées (dans les *sitcoms* par exemple) et la fréquentation à long terme des mêmes univers et personnages finissent par créer un «rapport de connaissance et de compagnonnage» (Glevarec, 2012, p. 101) avec ces derniers. Les vies des personnages et des spectateur·rices semblent alors se rapprocher : le personnage fait partie de la vie des spectateur·ices (Glevarec, 2012). Les liens aux personnages sont si forts que certain·es spectateur·ices connaissent une période de deuil à la fin de la diffusion d'une série (Gerace, 2024).

2.3.4 Agentivité des publics

Face aux contenus romantiques, l'audience est agentive, tant dans sa réception que dans ses choix de contenus et contextes de visionnement. Par exemple, un·e spectateur·ice peut choisir de regarder tel film en particulier, en sachant d'avance que le film lui remontera le moral (Feiereisen *et al.*, 2019). Les lectrices de littérature romantique racontent comment le plaisir de la lecture se trouve dans l'acte lui-même, plus que dans le livre lu (Radway, 1991). Le simple fait de lire le livre permet de s'échapper, à la fois du lieu où elles sont, en plongeant leur entière attention dans la lecture, et de leur propre vie, en s'identifiant à une héroïne à la vie complètement différente (Radway, 1991). Ce sentiment d'échappatoire est assuré par la faible ressemblance entre la vie vécue et l'ouvrage. Ce moment de lecture est présenté comme une

⁶ “TV still plays a crucial social binding role, albeit in novel ways.” (Feiereisen *et al.*, 2019, p. 262)

⁷ “In either case, emerging adults recalled favorite characters as validating mirrors of their own identities and interests, and/or as role models for how to regulate emotion, find romance, or be a good friend.” (Greenwood et Long, 2015, p. 644)

récompense que la lectrice s'offre à elle-même pour son travail domestique (Radway, 1991). Le moment de lecture permet aussi pour les lectrices de combler leurs besoins d'indépendance à travers l'expérience de la vie de l'héroïne, de tromper la solitude et de s'inscrire dans des communautés de lecture qui offrent des espaces de soutien informel (Radway, 1991). Pour Radway (1991), les lectrices comprennent leur lecture comme « combative et compensatoire »⁸ (traduction libre, p. 209) : combative, car c'est un moment volé au patriarcat, un moment durant lequel elles dérogent à leur rôle de mère et d'épouse dévouée ; et compensatoire, car cela leur permet de se concentrer sur elles, et de trouver réponse à certains de leurs besoins (d'attention et de reconnaissance notamment) auxquels le patriarcat ne répond pas (Radway, 1991). Ainsi, prendre le temps de lire un livre ou regarder un contenu audiovisuel est un choix conscient, qui témoigne de l'agentivité des publics.

2.3.5 Créer du sens lors de la réception

Lors de la réception, de nouveaux sens se créent : les publics retirent certains messages et s'opposent à d'autres (Hall et CCCS, 1994). En parlant des films qui les ont marqué·es, certain·es spectateur·ices décrivent comment ils ou elles en ont tiré des leçons sur la vie ou sur le couple (Greenwood et Long, 2015). À travers leurs souvenirs, les spectateur·ices racontent comment les films leur ont donné de nouvelles clés pour naviguer leur vie, par exemple sur l'usage de l'humour et de la persévérance (Greenwood et Long, 2015). « Dans chacun de ces cas, les participant·es ont vu le film comme pouvant fournir une comparaison utile pour leurs propres vie et objectifs »⁹ (traduction libre, Greenwood et Long, 2015, p. 636). Par ailleurs, cette création de sens peut évoluer, enrichie par les nouvelles expériences de vie (Greenwood et Long, 2015). Albenga (2019) met au jour deux scripts principaux que s'approprient les adolescent·es français·es (16-18 ans) en consommant des contenus culturels romantiques : d'une part, celui selon lequel les hommes sont peu dignes de confiance et causent de la souffrance dans l'expérience amoureuse ; d'autre part, l'adhésion à un nouvel idéal de couple : les participantes aspirent à un duo conjugal soutenant pour les deux partenaires, avec un engagement émotionnel partagé (Albenga, 2019). Comme les lectrices interrogées par Radway, les spectatrices adolescentes soulignent l'idéalisation des contenus romantiques et relèvent que ce qui est présenté est loin de leurs expériences personnelles (Van Damme et Bilttereyst, 2013). Pour elles, c'est justement cette idéalisation et ce manque de réalisme qui rend le film attrayant. Même si elles critiquent le recours aux stéréotypes, elles s'y comparent de manière non-intentionnelle et

⁸ “combative and compensatory” (Radway, 1991, p. 209)

⁹ “In each of these cases, participants saw the movies in question as providing a useful comparative context for their own lives and goals.” (Greenwood et Long, 2015, p. 635)

rêvent elles aussi d'une relation amoureuse parfaite, et ce tout en sachant que c'est de la fiction et que la vie vécue est différente (Van Damme et Bilterezyst, 2013).

2.4 Conclusion de la revue de littérature

En conclusion, la littérature actuelle décrit comment les relations romantiques dépeintes dans les films et dans les séries présentent une vision idéalisée du couple et réitèrent certains stéréotypes de genre. Certains contenus audiovisuels proposent toutefois un réagencement des stéréotypes de genre, réagencement restant malgré tout limité aux intrigues et non à la structure narrative complète (Boisvert *et al.*, 2024). Si les audiences de fictions romantiques se caractérisent par une adhésion plus forte à certains idéaux romantiques, on ne peut conclure à une relation de causalité. En effet, cette adhésion dépend de nombreux facteurs, notamment l'exposition à d'autres contenus romantiques. Puisque les idéaux romantiques sont largement diffusés, même au-delà des fictions étudiées dans le cadre de cette recherche, il est difficile de quantifier précisément l'impact de ces derniers. Finalement, cette revue de littérature souligne à quel point la réception est une expérience collective, tant dans la critique des contenus que dans la négociation collective des manières de performer son genre. Malgré la popularité du visionnement asynchrone, les conversations autour de la télévision persistent, transformées.

Nous verrons dans le prochain chapitre que les messages diffusés sur le couple et l'amour peuvent être compris comme des scripts sexuels (Gagnon, 2008). Certaines de ces représentations sont intégrées par les publics, mais il est important de garder en tête que ces derniers font preuve d'agentivité et peuvent exercer leur esprit critique. En effet, alors que plusieurs études ont mis l'accent sur les effets du visionnement de contenus romantiques (p. ex. : adhésion aux idéaux romantiques), les études de réception adoptent une autre perspective : celle des spectateur·ices. C'est dans cette posture que nous nous inscrivons, reconnaissant l'agentivité des spectatrices dans le choix des contenus regardés et dans les significations créées autour de ces expériences. Il nous semble en effet essentiel de considérer l'expérience de visionnement du point de vue des publics pour mieux comprendre ce que les spectateur·ices font des contenus romantiques, comment ils ou elles se les approprient. D'ailleurs, tandis que plusieurs fictions montrent des relations dans un contexte hétéro-patriarcal, l'expérience de consommation peut s'avérer un geste de résistance à ces systèmes d'oppression, comme l'a montré Radway (1991) à propos de la lecture des romans sentimentaux.

Ainsi, bien que plusieurs études textuelles aient montré que les films et séries romantiques diffusent des messages qui soutiennent une vision idéalisée du couple et le maintien des rôles de genre stéréotypés, celles-ci ne permettent pas de savoir comment les publics s'approprient ces représentations. En nous appuyant sur les études de réception, nous pourrons comprendre la manière dont les publics peuvent négocier un message, proposer une interprétation qui leur est propre lors du visionnement et utiliser ces interprétations dans leur vie quotidienne et plus spécifiquement, dans leurs relations amoureuses hétérosexuelles. Puisque les films et les séries romantiques diffusent des messages implicites à propos de ce que doit être l'amour, incluant les idéaux romantiques et les rôles de genre promus, et que les études de réception nous montrent qu'un dialogue s'effectue entre le contenu et la personne consommatrice, il apparaît donc nécessaire de s'interroger sur l'appropriation des films et des séries romantiques par les spectatrices. Cette perspective nous semble d'autant plus intéressante que les études mobilisant le concept d'appropriation sont rares, et ce, encore plus en contexte francophone. De plus, peu d'études se sont spécifiquement intéressées à l'appropriation de fictions audiovisuelles romantiques.

CHAPITRE 3

CADRE CONCEPTUEL

Dans ce chapitre, je vais expliciter le cadre conceptuel utilisé pour guider cette recherche. Plus précisément, je vais décrire la manière dont la théorie des scripts sexuels et le concept d'appropriation sont imbriqués pour comprendre la réception des films et des séries romantiques de manière dynamique, en reconnaissant la posture active de la spectatrice et son insertion au sein d'un contexte social qui forme une communauté de réception.

Pour comprendre l'intériorisation des messages diffusés par les films et les séries romantiques, nous avons choisi deux approches : la théorie des scripts sexuels (Gagnon, 2008) et le concept d'appropriation. La théorie des scripts sexuels décrit, d'une manière dynamique, comment des messages diffusés à grande échelle peuvent ensuite être, en partie, individuellement repris et reproduits. Le concept d'appropriation, et le modèle texte-lecteur qui le sous-tend, issus des études de réception, sont utilisés pour décrire ce mouvement d'intériorisation comme un phénomène dynamique. Ces deux cadres conceptuels, initialement distincts, sont ici articulés pour permettre une compréhension plus fine du phénomène à l'œuvre.

3.1 La théorie des scripts sexuels (Gagnon, 2008)

La théorie des scripts sexuels, initialement développée par Simon et Gagnon, s'appuie sur la prémissse que la sexualité n'est pas biologique ou naturelle, mais est socialement construite. Pour les auteurs, il faut extraire la sexualité du domaine du naturel, au profit d'une conception culturelle. Cette théorie s'appuie sur 5 prémisses (Gagnon, 2008) : 1) la sexualité et la vie sexuelle s'inscrivent dans un contexte social et culturel, dont dépend aussi l'importance qu'on leur donne ; 2) les pratiques sexuelles ayant des significations différentes suivant les cultures, elles doivent être pensées au sein d'un contexte culturel, ramenées à leur localité et leur spécificité ; 3) les outils scientifiques utilisés pour observer, décrire et comprendre les comportements sexuels sont eux-mêmes les produits d'un contexte culturel, « et non un ensemble privilégié d'outils qui permettraient d'observer le monde objectivement » (Gagnon, 2008, p. 73-74) ; 4) les pratiques sexuelles des individus et l'expérience réelle de la sexualité sont les produits d'apprentissages faits au sein d'une culture donnée ; 5) les normes sexuelles diffèrent selon le genre et suivant les cultures, car les liens entre genre et sexualité sont dépendants du contexte culturel. Ces conceptions sont les piliers majeurs sur lesquels prend racine la théorie des scripts. En inscrivant la

sexualité au sein d'un contexte culturel, la théorie des scripts sexuels sort d'une conception essentialiste et universaliste des comportements sexuels, au profit d'un regard sensible aux contextes, différences et spécificités culturelles. Si la théorie a initialement été pensée pour analyser les interactions sexuelles, elle peut être utilisée pour regarder d'autres types de relations (Albenga, 2019). En s'appuyant sur la définition des scripts utilisée par Clair (2016), Albenga (2019) utilise le cadre théorique des scripts sexuels pour décrire et analyser les trajectoires amoureuses d'adolescent·es. En effet, pour Clair (2016), « la théorie des scripts sexuels est utile [...] parce que, forgée pour comprendre la sexualité humaine, elle peut être transposée à toute relation qui suit un agencement de séquences à la fois préétabli et tributaire des aléas des interactions sociales et des histoires individuelles » (p. 54). En ce sens, les rencontres et relations amoureuses suivant une suite d'actions connue et partagée, elles peuvent être comprises comme une « relation qui suit un agencement de séquences ». Dans le cadre de cette recherche, la théorie des scripts sera utilisée pour comprendre les relations amoureuses.

Les scripts aident les individus à déterminer à la fois quels contextes sont bons à devenir sexuels, et quels sont les comportements adaptés pour de telles situations (Gagnon, 2008). Ils nous guident sur ce que nous sommes censé·es ressentir, et à quel moment. Plus concrètement, les scripts sont des guides sociaux qui remplissent deux rôles : différencier les comportements normaux des anormaux (les siens et ceux des autres) au sens de leur adéquation ou non avec la norme, et guider les personnes à propos des comportements, pensées et sentiments adéquats à adopter dans chaque situation (Wiederman, 2005).

Les scripts sexuels se déclinent en trois niveaux : intrapsychique, interpersonnel et culturel (Gagnon, 2008). Les scripts culturels sont des guides prescripteurs, diffusés à l'échelle collective. Ils nous enseignent comment performer et atteindre un rôle. Construits et véhiculés par les contenus culturels (p. ex. : livres, films, séries), ils sont appris à l'échelle de la société. De nombreux scripts culturels diversifiés sont en circulation, et donc en compétition. Ces prescriptions ne sont pas des règles ou des normes, mais « sont plutôt inscrites dans des récits qui traitent du bon et du mauvais » (Gagnon, 2008, p. 130). Plus que des injonctions, les scripts culturels sont des guides qui orientent nos décisions et nos perceptions sur ce qu'il est bon (adapté) de faire dans une situation donnée. Les scripts intrapsychiques, quant à eux, existent à l'échelle individuelle. Présents dans le monde cognitif, ils sont le résultat de l'intériorisation négociée des scripts culturels. On parle d'intériorisation *négociée* car l'individu (la spectatrice) peut choisir les scripts auxquels elle s'expose. Aussi, elle reste critique et active devant les scripts et peut, dans une certaine mesure, en créer sa propre interprétation. Les scripts interpersonnels, enfin, naissent dans la dynamique

des relations. « Dans ce cas de figure, l'individu est considéré comme un acteur confronté aux attentes d'autres personnes et qui adapte son comportement en fonction du comportement de l'autre » (Gagnon, 2008, p. 84). En d'autres termes, les scripts interpersonnels résultent de l'adaptation mutuelle de plusieurs personnes impliquées dans une interaction, qui modulent leurs propres scripts à la lumière des attentes, telles que vécues et perçues, et des scripts de leurs interlocuteurs·ices.

Les scripts intrapsychiques et interpersonnels ne sont pas toujours congruents avec les scripts culturels, ce qui témoigne de cette intériorisation négociée. Les scripts intrapsychiques ne sont pas toujours une reproduction complète et aveugle des scripts culturels. Après avoir interrogé 44 hommes et femmes hétérosexuel·les âgé·es entre 18 et 25 ans aux États-Unis, Masters *et al.* (2013) décrivent trois manières d'interagir avec les scripts culturels : se conformer, trouver des exceptions ou transformer les scripts culturels. Dans le premier cas (se conformer), les scripts interpersonnels et intrapsychiques sont similaires aux scripts culturels. Dans le deuxième cas (trouver des exceptions), les participant·es acceptent les scripts culturels tels quels, mais trouvent, à l'échelle individuelle, des voies pour créer des exceptions, dans leurs propres comportements ou ceux de leurs partenaires. Dans le troisième cas (transformer), les participant·es construisent leurs propres normes de genre dans leurs relations sexo-affectives. Que cette transformation soit consciente ou inconsciente, il en résulte des scripts interpersonnels et intrapsychiques différents des scripts culturels (Masters *et al.*, 2013). Ainsi, les scripts interpersonnels et intrapsychiques peuvent plus ou moins s'éloigner des scripts culturels.

Ces trois niveaux de scripts ne sont donc pas imperméables les uns aux autres, ils sont poreux et dialoguent. En premier lieu, les scripts interpersonnels se créent au point de rencontre entre plusieurs scripts intrapsychiques. Ensuite, les scripts intrapsychiques sont en partie le résultat de l'intégration de scripts culturels, modulés par l'expérience et la multitude d'autres scripts culturels en circulation. Enfin, les contenus culturels, diffusant les scripts culturels, sont produits par des personnes ayant elles-mêmes leurs propres scripts intrapsychiques. Scénaristes, dialoguistes, réalisateur·rices, producteur·ices écrivent à partir d'elles (nul besoin d'aller vers l'autobiographie pour mettre de soi dans ses créations).

La théorie des scripts s'appuie sur une conception culturelle de la sexualité, qui s'inscrit au sein d'un contexte socio-historique précis. Ni la sexualité, les comportements sexuels ou les normes sexuelles ne peuvent être compris, étudiés ou analysés indépendamment de ce contexte. Les productions culturelles, incluant la création de fictions audiovisuelles et l'industrie mercantile associée, s'inscrivent également au

sein d'un contexte socio-historique. Les films et les séries romantiques participent donc à la création et à la diffusion de prescriptions sur ce qui est acceptable dans une relation, ce qu'on peut en attendre et comment on peut s'y comporter. En ce sens, les films et les séries romantiques sont des vecteurs de construction et de diffusion de scripts culturels. La portée de la diffusion de ces scripts culturels est augmentée par la distribution internationale des films et des séries, notamment des productions américaines. Le script hétérosexuel (Aubrey *et al.*, 2020 ; Kim *et al.*, 2007) et les idéaux romantiques (Hefner et Wilson, 2013), décrits plus haut, sont des exemples de scripts culturels diffusés par les contenus audiovisuels romantiques. En étant regardés et consommés par une large audience, ils sont en partie intériorisés par les publics. Nombreuses sont les études qui décrivent une adhésion plus forte aux idéaux romantiques ou une modification des attentes dans la relation chez les personnes qui visionnent des contenus romantiques, témoignant ainsi de l'intériorisation des scripts culturels en scripts intrapsychiques. Comment se fait ce mouvement d'intériorisation ?

Les études de réception postulent aussi d'un dialogue entre le contenu et le public. Sans parler d'intériorisation, les études de réception décrivent comment les publics créent un sens nouveau lors du visionnement. Le concept d'appropriation, en lien avec le modèle texte-lecteur·rice, nous aide à décrire cette intériorisation.

3.2 Le modèle texte-lecteur·rice (Livingstone, 1989 cité dans Dayan, 1992)

Les études de réception, en s'intéressant à la posture active des publics, ne peuvent se contenter de se pencher uniquement sur le contenu, ou uniquement sur le spectateur. Elles se concentrent sur la relation entre les deux : « la recherche sur la réception se donne un objet qui n'est ni la psychologie du spectateur individuel, ni la cohérence structurale du texte, mais la nature de la relation entre texte et lecteur » (Dayan, 1992, p. 144). Le modèle texte-lecteur·rice permet d'encapsuler cette relation, en s'appuyant sur certains postulats centraux. Avant de décrire plus ce modèle, commençons par préciser que, si l'on parle de « texte » et de « lecteur·rice », ce modèle s'applique à tout ensemble de signes régis par des lois discursives, c'est-à-dire tout contenu culturel médiatique (p. ex. : film, série, roman, message publicitaire), et son·sa récepteur·rice, et non juste à la lecture.

Le modèle texte-lecteur·rice de Livingstone s'inscrit dans un mouvement initié par les *cultural studies* (Hall et CCCS, 1994) et les études de réception dont celle sur les usages et les gratifications (Katz *et al.*, 1973). Ce mouvement replace le·a récepteur·rice au centre de la réception, et le·a considère actif·ve face aux

contenus consommés. Ce modèle s'appuie sur les six postulats suivants (Dayan, 1992). (1) Le sens n'est pas compris dans le texte, mais il est créé par le·a lecteur·rice au moment de la réception. Ainsi, la réception est une création de sens. (2) Les structures du texte n'existent qu'à partir du moment où le lectorat les active. Ainsi, ni le·a chercheur·se ni l'auteur·rice ne peuvent prédire l'interprétation qui sera faite du texte. (3) Le·a récepteur·rice est actif·ve et dispose de latitude dans son interprétation : il·elle peut retirer des choses inattendues du texte, ou bien subvertir, s'opposer ou résister au message envoyé. (4) La production et la réception ne coïncident pas forcément ; la diversité des contextes de réception et la pluralité des codes qui y vivent peuvent créer un décalage entre le message reçu et le message produit. (5) Le·a spectateur·rice est socialisé·e et s'inscrit au sein de communautés d'interprétation : il·elle s'inscrit dans un contexte social et une communauté d'interprétation. Cela implique que la lecture change suivant les ressources culturelles partagées par la communauté de réception. (6) Les effets partent des textes reçus : si les textes causent des effets, ces effets ne partent pas des intentions des auteur·ices, ni du texte lui-même mais bien de la manière dont le texte est reçu (bien qu'une certaine lecture soit encouragée par l'émetteur, soit le·a producteur·rice du texte (Hall et CCCS, 1994)).

Le modèle texte-lecteur·rice décrit bien la manière dont la spectatrice se trouve au centre de la réception. Elle crée le sens du texte, et de sa lecture découlent des effets. Ces significations sont construites au sein d'une communauté de réception, caractérisée par des pratiques de lecture partagées, des clés de compréhension communes et des ressources culturelles collectives. Esquenazi (2007) parle de « communauté interprétative » pour décrire ces groupes sociaux où les discussions et échanges sur les contenus culturels participent à leur interprétation. Dans le même temps, les médias gardent tout de même une certaine influence, en maîtrisant l'offre de programmation et donc les contenus diffusés : « [I]es meilleurs spectateurs du monde ne peuvent interpréter que les programmes qu'ils peuvent voir » (Dayan, 1992, p. 145).

Pour comprendre ce phénomène de création de sens, à la fois individuel et inscrit au sein d'une communauté, certain·es auteur·ices utilisent le concept d'appropriation.

3.3 Opérationnaliser le modèle texte-lecteur·rice avec le concept d'appropriation

Dans le cadre de cette étude, les participantes s'approprient des scripts diffusés dans les films et les séries romantiques. Pour visionner ces contenus, elles font usage d'outils technologiques (p.ex : écran, ordinateur, télévision, plateformes de *streaming*) qui médient l'expérience de visionnement et font aussi

l'objet d'une appropriation par les publics. Dans *Technology as experience* (2004), McCarthy et Wright s'interrogent sur la manière dont la technologie s'insère dans nos vies et nos expériences. Les auteur·ices développent un modèle au sein duquel le monde vécu en lien avec la technologie est ressenti puis mis en sens pour en faire une expérience. Cette mise en sens consiste en plusieurs étapes, incluant l'appropriation. L'appropriation est alors définie ainsi : s'approprier une expérience, c'est la « faire sienne, en la liant à notre sens de soi, notre histoire personnelle et notre futur tel qu'anticipé »¹⁰ (traduction libre, McCarthy et Wright, 2004, p. 126). Dans le contexte de cette recherche, l'expérience du visionnement est tributaire de la technologie : on regarde les films et les séries sur un écran, au cinéma ou connecté à internet. Cela rentre dans le cadre d'une expérience telle que comprise par McCarthy et Wright. Dans ce cadre, ce qui est approprié n'est pas le contenu du film ou de la série, mais l'expérience du visionnement, pour en faire sens et l'intégrer à son expérience et à son sens de soi (*sense of self*).

D'autres définitions parlent d'une appropriation du contenu en lui-même. La Pastina (2005) définit l'appropriation comme la troisième phase de la réception, durant laquelle le contenu culturel est intégré et utilisé par la personne consommatrice pour expliquer sa propre vie ou les dynamiques sociales dans lesquelles elle s'insère. Albenga (2019) utilise elle aussi la notion d'appropriation pour étudier le dialogue qui a lieu, lors de la réception, entre le contenu et la personne consommatrice. L'appropriation comprend alors le sens donné au contenu et les interactions sociales ayant lieu à propos de ce contenu (Chartier, 1987, cité par Albenga, 2019).

Ces trois définitions se rejoignent autour de l'idée que l'appropriation est le mouvement cognitif qui permet de faire sens des stimuli de son environnement. En intégrant en soi les éléments de cet environnement (ici, les expériences du visionnement de films et de séries romantiques), l'appropriation permet d'enrichir son sens de soi, sa compréhension de soi-même, en lien avec son passé, son futur et son environnement social.

En comprenant l'appropriation comme une création de sens, qui a lieu au sein d'un contexte social défini au sein duquel sont partagées des clés de compréhension, l'appropriation est un concept qui permet une opérationnalisation du modèle texte-lecteur·rice. En effet, suivant le modèle texte-lecteur·rice, les consommateur·ices de contenus culturels les *mettent en sens* et cette création de sens est *modulée par le*

¹⁰ “By appropriating, we mean making an experience our own by relating it to our sense of self, our personal history, and our anticipated future.” (McCarthy et Wright, 2004, p. 126)

contexte social. On retrouve ainsi les deux sous-concepts de l'appropriation, soit le sens donné au contenu et les échanges sociaux qui ont lieu autour des œuvres reçues (Chartier, 1987 cité dans Albenga, 2019), et ce dans un contexte socioculturel donné.

Le concept d'appropriation permet aussi de trouver un juste milieu entre création de sens et interprétations multiples, entre compréhension dominante et polysémie. Pour Albenga et Bachmann (2015), « l'appropriation d'un texte n'est pas complètement déterminée par son contenu et autorise des réceptions variées, notamment en fonction des positions sociales, mais un même texte ne peut donner lieu à une infinité d'appropriations différentes » (p. 71). Ainsi, postuler d'une appropriation individuelle, au sein d'une communauté de réception, n'est pas non plus synonyme d'une latitude d'interprétation totale, complètement détachée du texte initial. Si l'appropriation décrit le dialogue entre le contenu et la spectatrice, le concept ne postule pas non plus l'effacement du texte initial, et reconnaît quand même une lecture encouragée.

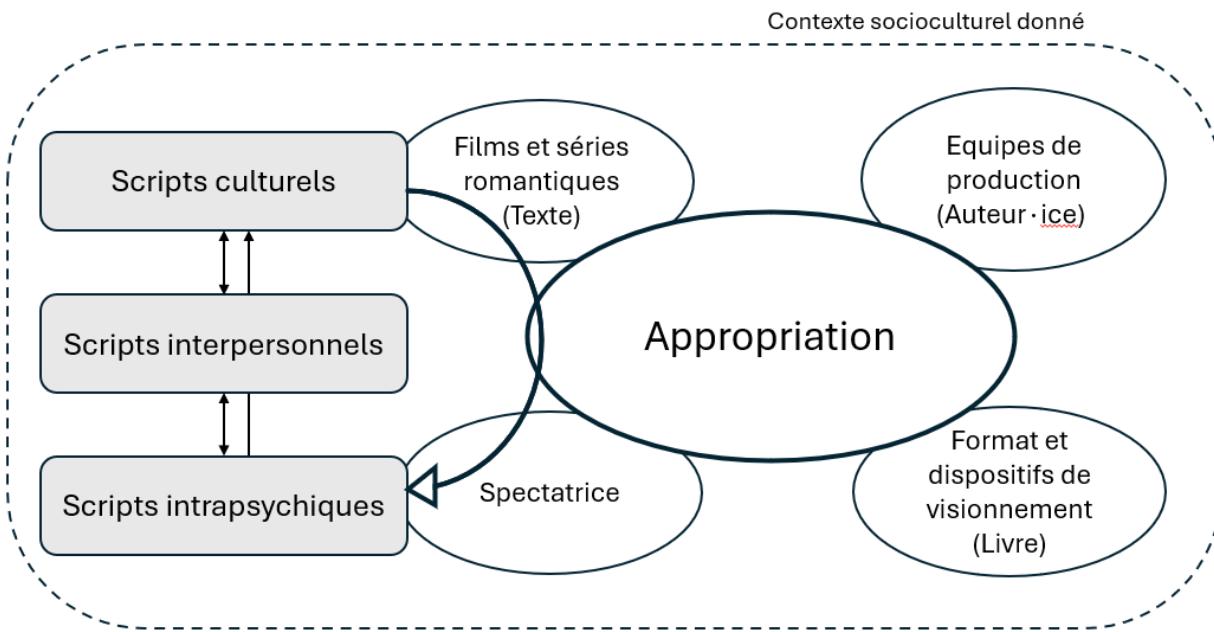
Soulignons ici que la négociation et la création de sens telles que définies par le modèle texte-lecteur·rice et l'appropriation sont très proches de l'intériorisation négociée postulée par la théorie des scripts sexuels. Les deux cadres conceptuels soulignent la posture active du ou de la récepteur·rice, qui peut à la fois choisir les contenus auxquels il ou elle s'expose et en faire une interprétation en plus ou moins grande contradiction avec le sens tel que pensé par l'auteur·ice. Ce parallèle renforce encore plus la pertinence d'allier ces deux cadres conceptuels pour comprendre la réception des films et séries romantiques.

Dans le travail de Roger Chartier, historien qui propose une approche socio-historique de la lecture, l'appropriation s'articule entre 4 pôles : le texte, l'auteur·rice, le livre et le lectorat (Kraus, 1999). L'appropriation met en lien ces 4 éléments, et les relie également aux pratiques de lecture, elles-mêmes dépendantes des compétences de lecture présentes dans la communauté de réception. Le troisième pôle, le livre, correspond à la matérialité du texte, sa forme physique, choisie par l'éditeur·rice en lien avec l'auteur·rice (Kraus, 1999). Ainsi, tous les éléments du modèle texte-lecteur·rice se retrouvent au sein de l'appropriation : la création de sens par le lectorat, variable mais pas détachée du texte original, qui se fait au sein d'un contexte social aux structures de réception partagées.

Le concept d'appropriation permet donc de faire le lien entre ces quatre pôles, suivant la conceptualisation de Chartier. Dans le cadre de cette recherche, le concept sera utilisé pour faire le lien entre le texte (contenant les scripts culturels) et la spectatrice (porteuse de scripts intrapsychiques). Plus précisément,

le concept d'appropriation sera utilisé pour comprendre le mouvement d'intériorisation des scripts culturels en scripts intrapsychiques. En d'autres termes, pour cette recherche, l'intériorisation des scripts culturels en scripts intrapsychiques est conceptualisée comme une appropriation.

Figure 3.1 : L'appropriation pour comprendre l'intériorisation des scripts culturels en scripts intrapsychiques



Décomposons le sujet de cette recherche suivant ces 4 pôles.

Le texte consiste en les films et les séries romantiques. Ces derniers diffusent des scripts culturels à propos des relations amoureuses : les scripts culturels romantiques. Nous comprenons les scripts culturels romantiques comme les scripts culturels qui montrent ou décrivent comment commencer, entretenir et expérimenter une relation amoureuse. Les films et séries romantiques sont produits au sein d'un contexte socio-historique donné, et au sein d'une industrie dont l'objectif est le profit. Par exemple, la multiplicité des plateformes de visionnement à la demande et leur compétition sur le marché orientent les choix éditoriaux desdites plateformes et donc les contenus produits. Cela nous amène au pôle « livre », la matérialité du texte. Les films et les séries romantiques s'inscrivent dans un genre donné, et la majorité des contenus qui s'y inscrivent partagent des caractéristiques facilement reconnaissables. Les films romantiques durent habituellement entre 1h30 et 2h, existent seuls ou sont déclinés en plusieurs opus. Les séries se prolongent en plusieurs épisodes, voire plusieurs saisons, durant lesquels les personnages évoluent au sein d'un univers qui s'enrichit au fil des épisodes. Les films et les séries romantiques sont disponibles en ligne ou au cinéma. Si le visionnement se fait en ligne, c'est un visionnement à la demande et asynchrone. En d'autres termes, le visionnement en ligne se fait au moment choisi par la spectatrice. Le

pôle « auteur·rice » représente dans ce cadre les personnes qui ont créé le film ou la série. Il peut s'agir des réalisateur·rices, des scénaristes ou des dialogistes, mais aussi plus largement toutes les personnes impliquées dans la production audiovisuelle. Enfin, le pôle « spectatrice » est le cœur de mon projet. Elles sont les consommatrices des contenus audiovisuels romantiques, et portent en elles leurs scripts intrapsychiques. Ce sont elles qui font cet effort d'appropriation et qui mettent en sens les contenus. Elles s'inscrivent dans une communauté de réception, au sein de laquelle elles peuvent créer des scripts interpersonnels, en cas de relations sexo-affectives. Utiliser le concept d'appropriation permet de reconnaître la posture active des spectatrices dans le visionnement de films et de séries romantiques. En usant des normes et des clés disponibles dans leur contexte social, ce sont elles qui créent un sens nouveau à partir du texte (le film ou la série).

3.4 Questions de recherche

Ainsi, cette recherche porte sur l'appropriation des scripts culturels construits et diffusés dans les fictions romantiques (le texte), soit le dialogue entre ces scripts, la spectatrice et ses propres scripts intrapsychiques. Cela correspond, dans la modélisation ci-dessus, au mouvement de la flèche. Les pôles auteur·ice et livre ne sont pas le cœur de cette étude, bien qu'on ne puisse les évacuer complètement et qu'il est nécessaire de les intégrer dans la compréhension de l'appropriation.

La question guidant cette recherche est la suivante : Comment les jeunes femmes ayant eu au moins une relation hétérosexuelle *s'approprient-elles* les *scripts culturels* romantiques présents dans les films et séries romantiques qu'elles regardent ? Cela donne naissance à trois sous-questions : (1) Quel sens ces femmes donnent-elles à ces scripts ? ; (2) Quels échanges sociaux surviennent autour de la réception de ces scripts ? et (3) Comment les femmes mobilisent-elles ces scripts culturels dans leur propre vie amoureuse ?

Répondre à ces questions permettra de remplir deux objectifs : explorer la manière dont les jeunes femmes ayant eu au moins une relation amoureuse hétérosexuelle font dialoguer leurs relations romantiques et les films et séries romantiques visionnés et décrire l'appropriation par ces spectatrices des scripts culturels romantiques diffusés dans ces contenus.

CHAPITRE 4

METHODOLOGIE

4.1 Recherche qualitative et féministe

Cette étude qualitative, à l'intersection entre les champs de la sexologie et de la communication, s'insère au sein des études de réception. Opter pour un devis qualitatif est particulièrement pertinent ici pour deux raisons. D'une part, il s'agit d'une étude descriptive, en ce qu'elle permet de décrire un phénomène (Trudel *et al.*, 2007), ici l'appropriation des scripts culturels romantiques. D'autre part, l'approche qualitative permet de saisir la subjectivité des sens vécus par les participantes et une « compréhension riche d'un phénomène, ancrée dans le point de vue et le sens que les acteurs sociaux donnent à leur réalité » (Savoie-Zajc, 2000, p. 337). Également, cette recherche s'inscrit dans la continuité des travaux d'une généalogie de chercheur·ses féministes qui ont théorisé les publics féminins comme un objet de recherche pertinent et digne d'intérêt. Ces recherches féministes ne comprennent plus la vie quotidienne comme une banale suite de tâches routinières et automatiques, mais plutôt comme le lieu de naissance de toute vie sociale, culturelle et politique (Cavalcante *et al.*, 2017). Les études féministes centrées sur les publics tentent alors de comprendre comment se construit le rapport aux médias dans ce contexte usuel. Le banal et le quotidien deviennent des objets d'étude dignes d'attention.

En m'intéressant à la réception des films et des séries romantiques, je souhaite mettre en valeur la parole des femmes, pour valoriser leurs expériences et leurs réflexions à propos d'une activité quotidienne ou presque, parfois considérée comme inintéressante, autour d'un genre cinématographique souvent dévalué parce qu'associé à la culture dite féminine (Levine, 2015). Les études féministes se sont attachées à souligner l'importance et la pertinence de se pencher sur des sujets considérés banals, à déplier toute la complexité des expériences féminines quotidiennes et à valoriser la richesse de ces vécus. En me concentrant sur le dialogue que les femmes engagent entre les contenus qu'elles visionnent et leurs relations intimes, sur une activité du domaine privé et quotidien et sur la parole des femmes, c'est dans cette lignée que je m'inscris. Cette recherche ne s'inscrit pas dans une posture féministe uniquement par son sujet mais aussi par sa méthodologie. Je corresponds moi-même aux critères d'inclusion de cette recherche, et ce positionnement ouvre à une « objectivité forte » (Harding, 1993). La manière dont ce positionnement a été négocié sera plus développé ci-après.

4.2 Recrutement

Douze entrevues semi-dirigées ont été menées dans le cadre de cette recherche. Les participantes ont été recrutées suivant les critères de sélection suivants :

- Être une femme âgée entre 18 et 25 ans ;
- Avoir vécu au moins une relation amoureuse hétérosexuelle significative (l'évaluation du caractère significatif de la relation est laissée à la discrétion de la participante) ;
- Être consommatrice de films ou de séries romantiques (au moins 2 films ou 4 épisodes de série par mois) ;
- Parler le français comme langue principale ;
- Habiter en Europe francophone ou au Québec.

Le choix de se concentrer sur de jeunes adultes (18 à 25 ans) provient du constat que les contenus romantiques perdent de leur impact sur les relations vécues par les spectateur·ices à mesure que ces dernier·es avancent en âge (Gagnon, 2008). En effet, plus les spectateur·ices bénéficient de nombreuses expériences auxquelles se référer et moins les modèles diffusés largement par la culture et les médias sont significatifs. Ainsi, pour comprendre l'appropriation des scripts diffusés par les films et les séries romantiques, il était préférable de questionner des personnes encore au début de leur vie relationnelle. Par ailleurs, nous nous sommes concentrées sur des participantes ayant déjà vécu au moins une relation amoureuse hétérosexuelle pour faciliter les allers et venues réflexives entre le vécu amoureux et les fictions romantiques. En effet, pour questionner les liens, parallèles ou critiques que les participantes créent entre les fictions qu'elles regardent et leurs propres relations, il était nécessaire de se concentrer sur des participantes ayant déjà une expérience amoureuse. Dans le même ordre d'idées, les relations à l'écran étant le plus souvent hétérosexuelles (Rakovski, 2023), c'est pourquoi nous avons choisi de rencontrer uniquement des femmes ayant déjà eu une relation hétérosexuelle. Concernant le dernier critère (habiter en Europe francophone ou au Québec), celui-ci servait à limiter le recrutement à des contextes culturels qui m'étaient familiers (étant d'origine française et habitant au Québec). En effet, la francophonie comprend aussi des pays d'Afrique du Nord, d'Afrique subsaharienne, ou certaines régions des Antilles par exemple. Pour avoir un échantillon plus homogène et éviter les quiproquos interculturels, nous avons donc limité l'échantillon à des contextes occidentaux des Nords globaux, dont je pouvais saisir les subtilités. Dans le même temps, ouvrir le recrutement au Québec et à l'Europe francophone servait des raisons de facilité de recrutement dans mes réseaux déjà existants.

Les participantes ont été recrutées par le biais d'affiches (voir Annexe A) sur Facebook. Le recrutement s'est principalement fait *via* mon réseau personnel : après avoir posté l'affiche sur Facebook, mes ami·es l'ont repartagée, touchant un bassin plus grand. 7 participantes que je n'avais jamais rencontrées auparavant ont été recrutées de cette manière. Ensuite, j'ai posté l'affiche au sein de groupes francophones rassemblant des communautés de cinéphiles ou fans des films et séries diffusés sur Netflix, sans succès. Les 5 dernières participantes ont été recrutées après le partage de mon affiche sur le groupe Facebook « études rémunérées UQAM ». Les annonces ayant été postées par mon profil personnel, les paramètres de confidentialité avaient été modifiés pour l'occasion. Ainsi, même si mon nom apparaissait, associé à mon profil personnel, les participantes ne pouvaient pas consulter mes précédentes publications ou ma liste d'ami·es par exemple.

4.3 Portrait des participantes

Chaque participante a complété à la fin de l'entrevue un questionnaire socio-démographique, nous permettant de définir l'échantillon. L'échantillon final se compose de douze femmes francophones, habitant aujourd'hui au Québec ($n = 8$) ou en France ($n = 4$). Huit femmes supplémentaires avaient mentionné leur intérêt pour l'étude mais leur participation n'a pas pu aboutir. Parmi elles, 5 ne répondaient pas aux critères d'inclusion, une ne s'est pas présentée à l'entrevue, une n'a pas répondu à ma réponse de courriel et j'ai refusé la participation d'une dernière car l'échantillon était déjà complet. Pour des raisons logistiques de faisabilité et de délais limités, nous avions préalablement décidé que l'échantillon contiendrait 12 personnes et, après la collecte de données, ce chiffre s'est avéré suffisant pour atteindre la saturation théorique. Dans l'échantillon final, quatre des femmes ont connu un parcours de migration, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas nées dans le pays où elles habitent actuellement, et les parents de deux d'entre elles sont nés dans un pays différent du leur. Cela signifie que les parents de deux participantes ont connu un parcours de migration. Une personne a refusé de répondre aux questions concernant ses parents (lieu de naissance et niveau d'études). Les participantes sont très éduquées : 10 participantes sur 12 détiennent au moins un diplôme de premier cycle, ce qui s'explique facilement par le fait que le recrutement s'est fait par mon réseau personnel ou par une page connue principalement des étudiant·es. En revanche, le niveau d'études des parents est plus diversifié. L'échantillon comprend 9 personnes blanches et 3 personnes racisées. La moitié de l'échantillon est athée. Concernant la vie romantique des participantes, 8 d'entre elles sont en couple avec un partenaire, 2 sont célibataires sans partenaire et 2 sont célibataires avec un ou plusieurs partenaires. Pour les personnes en couple, la durée des couples va de 1 an à 5 ans. Plus de la moitié de l'échantillon est hétérosexuel ($n = 7$), 2 sont bisexuelles,

2 se disent en questionnement et 1 personne est *queer*. La grande majorité des participantes consomme des contenus audiovisuels romantiques très régulièrement : 7 femmes en consomment une fois par semaine, 4 femmes plusieurs fois par semaine et 1 femme une fois par mois. Seule une participante ne visionne aucun autre genre audiovisuel que de la romance, les 11 autres regardent des films ou séries appartenant à d'autres genres. Enfin, 11 participantes consomment de la romance dans d'autres formats médiatiques, comme de la poésie, des balados ou des romans. Par exemple, les participantes ont cité plusieurs fois les balados *Sexe Oral*, *Les SexMaîtresses* (deux balados qui touchent à l'intimité sexo-relationnelle de manière large) ou *Simple caféine* (un balado qui aborde les relations, parmi d'autres sujets). Les livres d'Anaïs Barbeau-Lavalette, *Correspondance* de Camus et Casarès ou la poésie de Frida Kahlo ont aussi été cités une fois, parmi d'autres références.

Les participantes consomment principalement les films et les séries romantiques dans un contexte domestique (chez elles, dans la chambre ou dans le salon). Deux participantes ont mentionné parfois regarder ces contenus dans les transports. Plusieurs des participantes accompagnent parfois le visionnement d'autres activités : trois font une autre activité qui leur permet de regarder l'écran (manger, se coiffer) et cinq font une autre activité pendant le visionnement, sans regarder l'écran (p.ex : mettre le film ou la série comme un fond sonore pendant le travail ou en coloriant, utiliser son téléphone pendant le visionnement), tandis que deux participantes ne font rien d'autre en même temps, et deux participantes n'ont pas précisé les activités menées en parallèle. Lorsque les participantes regardent les contenus romantiques chez elles, elles le font pendant leurs moments de repos, principalement le soir. La grande majorité des participantes regardent leurs films et leurs séries romantiques seules, ou bien alternent entre un visionnement solitaire et avec leur partenaire ou leur colocataire. Deux participantes ont mentionné parfois regarder les films (pas forcément romantiques) avec leur groupe d'ami·es. Après le visionnement, les participantes ont différents niveaux de partage et d'échange sur leurs expériences de visionnement. Certaines n'en parlent pas ou très peu, estimant que ce n'est pas un sujet intéressant ou trop intime. D'autres partagent à leurs ami·es ou partenaire des recommandations suivant leurs derniers visionnements. Enfin, quelques participantes (5/12) s'engagent dans des discussions et réflexions avec leurs ami·es afin de partager leurs critiques, analyses et interprétations. Aussi, 4 participantes consultent des forums en ligne (pages Facebook, réseau Letterboxd, application TV-time) mais majoritairement en tant que spectatrices, c'est-à-dire qu'elles lisent parfois les commentaires mais n'en postent pas.

Tableau 4.1 : Caractéristiques socio-démographiques des participantes

Caractéristiques socio-démographiques		n = 12
Age		Moyenne = 23,5 ans I = [21 ; 25] ans
Québec	8	
France	4	
Lieu de résidence		
Québec	4	
France	6	
Autre (Haïti, Chine)	2	
<i>Ont connu un parcours de migration</i>	4	
Scolarité		
Etudes secondaires	1	
Etudes collégiales	1	
1 ^{er} cycle	6	
2 ^{ème} cycle	4	
Occupation		
Travail	5	
Etudes	6	
En recherche d'emploi	1	
Plus haut niveau de scolarité des parents		
Etudes secondaires	1	
Etudes collégiales ou professionnelles	2	
Etudes de 1 ^{er} cycle	3	
Etudes de 2 ^{ème} cycle	4	
Etudes de 3 ^{ème} cycle	1	
Parents nés dans un autre pays que soi	2	
<i>Ne souhaite pas répondre aux questions sur les parents</i>	1	
Personnes racisées	3	
Statut relationnel		
Célibataire, avec un ou plusieurs partenaires	2	
Célibataire sans partenaire	2	
En couple avec un partenaire	8	
<i>Durée moyenne du couple : 3,25 ans</i>		
Appartenance religieuse		
Athée	6	
Chrétienne	1	
Musulmane	1	
Spirituelle	2	
Agnostique	1	
Ne souhaite pas répondre	1	
Orientation sexuelle		
Hétérosexuelle	7	
Bisexuelle	2	
Queer	1	
En questionnement	2	
Fréquence de consommation des films/séries romantiques		
Plusieurs fois par semaine	4	
Une fois par semaine	7	
Une fois par mois	1	
Consomme des contenus audiovisuels autres que romantiques	11	
Consomme de la romance sur d'autres supports		
Oui (romans, poésie, balados)	11	
Non	1	

Tableau 4.2 : Présentation des participantes (¹ : en gras sont indiqués les titres dont les participantes m'ont montré un extrait pendant l'entrevue)

Participante	Age au moment de l'entrevue	Lieu de résidence (lieu de naissance)	Perçue comme racisée ?	Statut relationnel (durée du couple, le cas échéant)	Orientation sexuelle	Films ou séries romantiques préférés	Fréquence de consommation des films/séries romantiques
Alicia	23 ans	France (France)	Non	En couple avec un partenaire (3 ans)	Hétérosexuelle	<i>Orgueil et préjugés¹</i> <i>Bridgerton</i> <i>À tous les garçons que j'ai aimés</i>	Plusieurs fois par semaine
Coline	21 ans	Québec (Québec)	Non	Célibataire, avec un ou plusieurs partenaires	Queer	<i>Twilight</i>	Une fois par mois
Océane	25 ans	France (France)	Non	En couple avec un partenaire (5 ans)	Hétérosexuelle	<i>Heartstopper</i> <i>Mes premières fois</i> <i>Bridgerton</i>	Plusieurs fois par semaine
Lisa	25 ans	Québec (Québec)	Non	En couple avec un partenaire (5 ans)	Hétérosexuelle	<i>A l'ombre des magnolias</i> <i>Mon porte-bonheur</i> <i>Virgin River</i>	Une fois par semaine
Emilie	24 ans	Québec (Québec)	Non	En couple avec un partenaire (4 ans)	Bisexuelle	<i>The Office</i> <i>Une promenade inoubliable</i> <i>La guerre des Mariées</i>	Plusieurs fois par semaine
Astrid	23 ans	France (France)	Non	En couple avec un partenaire (4 ans)	En questionnement	<i>La La Land</i> <i>The Vampire Diaries</i> <i>Ma première fois</i>	Une fois par semaine
Nassima	23 ans	Québec (France)	Oui	En couple avec un partenaire (1 an et 9 mois)	Hétérosexuelle	<i>Tu mérites un amour</i> <i>Nos étoiles contraires</i>	Une fois par semaine
Sophie	25 ans	France (France)	Non	Célibataire sans partenaire	En questionnement	<i>Orgueil et Préjugés</i> <i>Downtown Abbey</i> <i>Mon inconnue</i>	Une fois par semaine
Rosena	22 ans	Québec (Haïti)	Oui	Célibataire sans partenaire	Hétérosexuelle	<i>Titanic</i>	Une fois par semaine
Florence	25 ans	Québec (Chine)	Oui	En couple avec un partenaire (2 ans)	Hétérosexuelle	<i>27 robes</i> <i>Forever my girl</i> <i>La Petite Sirène</i>	Une fois par semaine
Eva	22 ans	Québec (Québec)	Non	Célibataire, avec un ou plusieurs partenaires	Hétérosexuelle	<i>Chouchou</i> <i>Le bonheur</i> <i>Titanic</i> <i>Nos étoiles contraires</i>	Une fois par semaine
Charline	24 ans	Québec (France)	Non	En couple avec un partenaire (1 an)	Bisexuelle	<i>Friends</i> <i>Crossroads</i> <i>Love Actually</i>	Plusieurs fois par semaine

4.4 Procédure et collecte des données

Après le recrutement des participantes, j'ai procédé en trois temps.

Pour commencer, après la réponse des participantes à l'annonce, nous nous sommes rencontrées une première fois, par téléphone ou visioconférence. Lors de cette première discussion, je me présentais, j'expliquais rapidement les objectifs de l'étude et je m'assurais que la participante correspondait bien aux critères d'inclusion. Je lui expliquais aussi la procédure de la recherche et nous fixions ensemble un moment pour une entrevue, en présence ou en visioconférence.

Le deuxième temps de la procédure se déroulait en mon absence : la participante regardait un film ou une série romantique de son choix. Durant la première rencontre, je lui avais demandé de prendre en notes les pensées qui lui viennent durant le visionnement, à propos des relations amoureuses et sexuelles (en tant que thème général, ou en lien avec son propre vécu). J'avais également précisé que le contenu de ces notes ne serait pas analysé en lui-même, mais qu'il s'agissait d'un exercice préparatoire pour faciliter l'entrevue. Le visionnement préalable et la prise de notes associée ont été pensés afin de faciliter l'entrevue. Puisque les questions de l'entrevue demandaient beaucoup de réflexivité, ces deux étapes préalables permettaient d'amorcer ce processus réflexif en incitant les participantes à noter pendant le visionnement des aspects de leur expérience. Les participantes ont également reçu la consigne de choisir 1 à 2 extraits particulièrement marquants pour elles (p. ex., qu'elles ont particulièrement aimés, qui les ont faites s'interroger, ou dans lesquels elles ont appris quelque chose). Durant les entrevues, chacune des participantes m'a montré entre 1 et 4 extraits (voir annexe F). Les extraits étaient issus du film ou de l'épisode qu'elles avaient regardé en prévision de l'entrevue, ou bien de films ou de séries qu'elles aiment particulièrement.

Le troisième temps de la procédure consiste en une entrevue semi-dirigée avec la participante. L'entrevue semi-dirigée a été choisie comme méthode de collecte de données car c'est une méthode de choix pour « rendre explicite l'univers de l'autre » (Savoie-Zajc, 2000, p. 342). L'entrevue semi-dirigée est une méthode adaptée pour déplier le sens vécu par les participantes, en ce qu'elle permet une compréhension riche et détaillée de la compréhension subjective d'une thématique donnée : elle « donne un accès direct à l'expérience des individus » (Savoie-Zajc, 2000, p. 356). L'entrevue semi-dirigée s'inscrit ainsi en complète cohérence avec la visée des études de réception, puisque cette méthode permet de donner la parole aux intéressées, en longueur et en nuance, afin d'enrichir les résultats des études de contenu qui

ne feraient qu'inférer la manière dont ces derniers sont appropriés. Aussi, l'entrevue semi-dirigée peut avoir une fonction émancipatrice pour les participantes. En effet, répondre aux questions et solidifier son raisonnement, en réponse aux questions de la chercheuse lors de l'entrevue oblige à ouvrir de nouvelles pistes de réflexion sur soi et sur ses pratiques. Cela peut même stimuler des prises de conscience pour les participantes (Savoie-Zajc, 2000). A titre d'exemple, Sophie partage que participer à cette étude aura changé la manière dont elle regarde les films et les séries romantiques :

là le fait de participer à ton étude, c'est vrai que ça m'a permis d'y réfléchir. Avant je pense que je regardais les films romantiques sans réfléchir et finalement de faire cette étude je pense que même quand je regarderai des films romantiques à l'avenir, je serais amenée à réfléchir dessus et à me poser des questions que je me serais pas posées avant. (Sophie)

Dans la volonté de poursuivre une posture méthodologique féministe, j'ai cherché à diminuer les rapports asymétriques de pouvoir entre chercheuse et participantes. Opter pour l'entrevue semi-dirigée permet d'avancer en ce sens. En premier, cela a permis d'offrir aux participantes un cadre flexible qui leur permet de développer en longueur leurs expériences. En deuxième, je laissais aux participantes le temps de me poser toutes les questions qu'elles souhaitaient avant l'entrevue, ou de partager toutes leurs inquiétudes. Enfin, je suis moi-même consommatrice de films et de séries romantiques et le choix de cet objet de recherche nait de questionnements personnels. Lorsque, lors de l'entrevue, les participantes exprimaient beaucoup de marqueurs de culpabilité ou d'auto-jugement sur leur consommation de contenus romantiques, je précisais que j'en étais moi-même aussi adepte. Cela permettait de diminuer les rapports hiérarchiques lors de l'entrevue, en me plaçant non pas comme la représentante de la culture dominante (qui exclut les contenus romantiques) mais plutôt comme l'une d'entre elles. Par exemple, une participante a dit être rassurée quand elle a su que je visionnais moi-même des films et séries romantiques. Bien que les hiérarchies intrinsèques à l'exercice de l'entrevue semi-dirigée et à la posture de chercheuse ne puissent disparaître complètement, annoncer mon goût pour ces contenus aidait à diminuer cette asymétrie.

Les entrevues, d'une durée allant de 1h05 à 2h42 (moyenne = 1h57), ont été menées en présence ($n = 3$) ou en visioconférence par la plateforme Zoom ($n = 9$). L'entrevue se déroulait en deux temps (voir guide d'entrevue en annexe B). Après quelques questions d'introduction, la première partie de l'entrevue s'appuyait sur les extraits préalablement choisis par la participante, qu'elle me montrait et commentait. Suivant l'exemple de Thoër et *al.* (à paraître), cette consigne permettait de faciliter le rappel de souvenirs, l'introspection et l'autoréflexivité : s'appuyer sur les extraits et pouvoir commenter librement a beaucoup

délié la parole des participantes. Dans la deuxième partie de l'entrevue, nous abordions le parcours de vie amoureuse de la participante, le sens donné aux contenus, les échanges sociaux autour des contenus et les habitudes de visionnement. D'un point de vue logistique, que les participantes puissent me montrer les extraits a nécessité un peu de coordination technique. Pour les entrevues en présence, les participantes amenaient avec elle leur tablette ou ordinateur personnel, et me montraient les extraits sur leur propre site de visionnement à la demande. Pour les entrevues en ligne, les participantes ont adopté différentes stratégies. Certaines ont choisi de filmer les extraits à l'avance et de me les envoyer, d'autres m'ont envoyé un lien pour que je regarde l'extrait sur *YouTube* durant l'entrevue. Dans ces deux cas, je lançais l'extrait sur mon propre ordinateur, en utilisant la fonctionnalité de partage d'écran. A d'autres occasions, les participantes lançaient l'extrait sur leur téléphone et mettaient le téléphone devant la caméra, ou bien nous lancions simultanément l'extrait sur nos téléphones respectifs, sur Netflix (« On y va. 1,2,3. »). Il est important de noter que certaines participantes ont dû changer leurs choix d'extraits à cause de raisons pratiques. Par exemple, pour Alicia l'extrait voulu n'était pas disponible : « J'aurais aimé trouver la scène où Will explique à Lou qu'il veut se suicider par... par voie médicamenteuse, mais je l'ai pas trouvée, donc je me suis contentée de ça. » (Alicia). Toutefois, le premier extract visé, les raisons de ce choix (avorté) et l'attachement à cette résolution scénaristique ont tout de même été discutés lors de l'entrevue.

4.5 Enjeux éthiques

Différents enjeux éthiques ont été identifiés et pris en compte, afin de protéger le bien-être des participantes au sein de cette recherche.

En premier, plusieurs stratégies ont été mises en place pour assurer la protection de l'anonymat des participantes et la confidentialité des données. Tous les verbatims ont été anonymisés lors de la retranscription. Les fichiers contenant des informations pouvant permettre d'identifier directement ou indirectement les participantes ont été protégées par un mot de passe, connu seulement par les directions et moi. Ainsi, seules les directions et moi-même avaient accès aux documents les plus sensibles. Par ailleurs, une participante connaissait l'une des directions dans le cadre professionnel. Alors que la participante a indiqué ne pas être gênée par le fait que la personne pourrait accéder aux données, j'ai quand même retiré l'accès de cet enregistrement et ce verbatim à la direction en question. Tous les documents relatifs au mémoire ont été stockés sur le *Drive* de l'UQAM, reconnu par le comité éthique comme un espace de stockage suffisamment sécuritaire. Les notes papier prises pendant les rencontres ne contenaient aucune

information pouvant permettre de reconnaître les participantes et ont été détruites avant la fin de la recherche.

En deuxième, la procédure de recherche a demandé un grand investissement de la part des participantes, à la fois pendant l'entrevue et en dehors. Du temps et de la réflexion étaient demandés, ainsi qu'une grande capacité d'introspection et d'autoréflexivité. En effet, certaines participantes ont rapporté n'avoir jamais réfléchi à ces sujets auparavant. Afin de dûment reconnaître et valoriser cet engagement, les participantes ont toutes reçu une compensation financière à la suite de l'entrevue (35\$ ou 25€ par participante).

En troisième, la procédure et les thématiques abordées risquaient de susciter des émotions ou souvenirs difficiles durant l'entrevue. Les sujets abordés étant chargés émotionnellement (vécu amoureux et sexuel), je proposais après l'entrevue à chaque participante une liste de ressources (voir Annexe C) où trouver écoute et soutien, adaptées à la littéracie et au lieu de résidence de chacune d'entre elles. J'envoyais la liste après chaque rencontre, sauf si la participante insistait sur le fait qu'elle n'en ressentait pas le besoin. Une liste était faite pour le Québec et une autre pour l'Europe francophone. A la fin de chaque entrevue, j'ai demandé à la participante comment elle se sentait et comment elle avait vécu l'entrevue. Toutes les participantes ont dit se sentir bien, deux participantes ont mentionné qu'elles s'attendaient à devoir parler de choses plus difficiles (harcèlement, agression sexuelle). Deux participantes m'ont demandé des ressources pour consulter des sexologues à prix modique, liste que j'ai créée et transmise après l'entrevue. Les participantes étaient toutes informées des risques et avantages à la participation à la recherche par le formulaire d'information et de consentement (voir Annexe D) et par oral lors de la rencontre préliminaire. Cette étude a obtenu la certification éthique (formulaire #2024-5848) du Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains de la Faculté des sciences humaines (CERPÉ-FSH) de l'UQAM le 02 juin 2023 et son renouvellement le 02 juin 2024 (voir Annexe E).

4.6 Stratégie d'analyse

Les données ont été analysées par analyse thématique, selon la méthode décrite par Braun & Clarke (2012). L'analyse thématique permet de faire émerger les patrons de sens à travers plusieurs discours en identifiant les similarités et les divergences (Braun et Clarke, 2012). Les verbatims ont d'abord été retranscrits au complet. En même temps que la retranscription, j'ai construit une fiche signalétique pour chaque participante. Toutes construites sur le même modèle, ces fiches permettent d'extraire les

informations essentielles du verbatim. J'y ai aussi extrait des citations intéressantes et j'ai ajouté des premières idées d'analyse en commentaires sur Word. Cette étape a facilité la familiarisation avec les données en les répertoriant verticalement une première fois et a permis de commencer à construire une analyse préliminaire.

Après la retranscription a eu lieu la codification. Lors de cette étape, chaque portion de texte est associée à un code descriptif de son contenu. Le codage a été inclusif (que toutes les portions soient codées), systématique (que les décisions relatives au codage soient toujours les mêmes) et rigoureux (Braun et Clarke, 2012). Certaines décisions de codification ont été notées dans mon journal de bord, afin d'assurer la consistance de la codification d'une journée à l'autre. La codification a été inductive et déductive : les codes-parents ont été créés à partir des catégories thématiques de la grille d'entretien, elles-mêmes issues de la littérature. Ensuite, les codes-enfants ont été construits et affinés au fur et à mesure¹¹. Une grille préliminaire a été construite avec la codification des deux premières entrevues, qui a continué à s'affiner et se préciser jusqu'à l'arbre de codification final (en Appendice A). Par un travail d'essais-erreurs, les codes se référant à une thématique semblable ont ensuite été rassemblés en catégories conceptuelles, et ce suivant les pistes d'analyse qui avaient émergé tout au long de la familiarisation et la codification des données. Seuls les codes rassemblant le plus de données ont été sélectionnés. Les catégories émergentes ont été intitulées et décrites en s'appuyant sur les définitions données aux codes lors de la codification. Quelques extraits particulièrement éloquents ont été choisis pour chaque code. Ce document, incluant le titre des catégories, les codes choisis et leur définition et les extraits marquants, a servi de base pour la rédaction des résultats. Pour s'assurer de la fidélité des catégories conceptuelles aux données, j'ai relu toutes les données de chaque code choisi pour les catégories conceptuelles. Ce processus d'itération a permis d'affiner et de préciser les catégories en s'assurant de leur fidélité aux données.

La réflexion collective avec mes directrices a permis de multiplier les regards sur les données et de croiser les analyses et interprétations. Cette consultation avec un regard extérieur a permis de contrôler l'analyse collectivement et de s'assurer de la crédibilité de l'analyse, c'est-à-dire de « l'accord entre les vues du

¹¹ Les codes-parents sont les codes sous lesquels se rassemblent plusieurs codes-enfants. Le contenu des entrevues est codé uniquement dans les codes-enfants. Par exemple, le code-parent « sens donné au contenu » comprend notamment le code-enfant « prévisibilité du scénario », auquel sont associés certains extraits des entrevues. Pour plus de détails, voir la grille de codification en appendice A.

participant et la représentation que le chercheur se fait d'eux » (Fortin et Gagnon, 2016, p. 377). La direction a validé le codage des deux premières entrevues avant la poursuite de la codification.

4.7 Autoréflexivité

Toute création de savoir se fait d'après un point de vue situé. Le concept de positionnement situé permet de dépasser l'illusion d'objectivité et de neutralité, au profit de savoirs situés, sans toutefois tomber dans le relativisme. La meilleure manière d'accéder à plus d'objectivité est de reconnaître et travailler avec ses biais et angles morts (Harding, 1993). En effet, la recherche qualitative féministe est teintée à la fois de la positionnalité et de la subjectivité de la chercheuse et ces deux éléments devraient être pris en compte dans son travail de réflexivité (Whitson, 2017). L'analyse thématique, pour être rigoureuse, nécessite un travail sincère et permanent d'autoréflexivité. Suivant l'exemple de Trainor et Bundon (2021), le présent paragraphe tente de montrer, de manière pragmatique et terre à terre, comment l'autoréflexivité a été mise en place pour s'assurer de la rigueur de la recherche. J'ai une connaissance expérimentale de mon sujet et mon positionnement social est très proche de celui de mes participantes. Cette proximité s'est d'ailleurs manifestée par la facilité à recruter dans mes réseaux personnels (plus de la moitié des participantes). Je consomme moi-même des films romantiques, pour des raisons parfois similaires à celles des participantes (se relaxer, plonger dans un univers rassurant). Je connaissais déjà la grande majorité des films ou séries citées par les participantes, ce qui est témoin de ma connaissance préalable du sujet et du terrain de recherche. Ce positionnement spécifique fait de moi une « *insider researcher* » (Kinitz, 2022).

Afin de m'assurer de garder du recul sur la manière dont ce positionnement pouvait teinter ma recherche, plusieurs stratégies d'autoréflexivité ont été mises en place. En premier, j'ai écrit sur papier au tout début de l'idéation de mon projet de recherche les résultats que je m'attendais à découvrir. Écrire sur papier et expliciter mes préjugés m'a permis de les garder à l'esprit et de veiller à ne pas inconsciemment faire pencher mon analyse en ce sens. Ensuite, je suis membre d'un collectif de recherche par et pour étudiantes et chercheuses de la relève qui utilisent des méthodologies qualitatives féministes, nommé *Le Cœur à l'ouvrage* (pour plus de détails, voir *Cœur à l'ouvrage* (2024)). Au sein de ce collectif, nous avons travaillé à expliciter notre posture de recherche. J'écris à cette occasion : « c'est pas tant mon identité en elle-même qui informe ma recherche, mais plus le fait d'avoir une identité partagée avec les participantes » (extrait de mon journal de bord). En effet, les référents culturels communs avec les participantes peuvent parfois devenir des implicites partagés qui empêchent ainsi l'explicitation des propos. Entre la 6^{ème} et la 7^{ème} entrevue, ma co-directrice me fait un retour sur le verbatim de la 2^{ème} entrevue. Elle m'invite à poser

plus de questions avant de proposer des interprétations aux participantes, et soumettre les interprétations seulement dans un deuxième temps. J'ai suivi ce conseil pour la suite de mes entrevues, où j'ai plus invité les participantes à expliciter chacun de leurs propos. En résultent des entrevues plus longues et plus détaillées. Une deuxième stratégie pour assurer mon autoréflexivité a été de compléter des notes réflexives à la fin de chaque entrevue (contenu résumé de l'entrevue, déroulement, impacts, réflexions, critiques du guide d'entrevue, divers). La section impacts résume les réponses émotionnelles perçues chez la participante, et celles vécues par moi. Par exemple, j'écris après une entrevue :

J'ai vraiment vécu des émotions pendant l'entrevue, tant être impressionnée de ses choix et de son indépendance (fierté et admiration ressenties), que du dégoût et de la colère quand elle parle de son agression et de son premier copain. [...] [A la fin de l'entrevue], je suis revenue sur son agression en disant que ce n'était pas sa faute, peu importe ce qu'elle avait dit ou fait, et qu'il n'avait pas le droit de faire ça. Je suis pas sûre d'avoir eu les bons mots, elle a dit « merci ». (extrait des notes réflexives)

La section « réflexions » a permis quant à elle de noter dès la fin de l'entrevue les premières pistes d'analyse, les éléments surprenants ou les propos récurrents entre les participantes. Compléter ces notes réflexives présentait plusieurs avantages : il s'agissait à la fois de faire une première synthèse des données collectées par le résumé, de consigner mes pistes de réflexion, de déposer sur le papier les émotions vécues lors dans l'entrevue et d'expliciter les stratégies utilisées pour trouver la « juste proximité » (Branders et Gauthier, 2023) avec les participantes lors de l'entrevue. Ces notes réflexives m'ont permis de vivre la période de collecte de données avec plus de sérénité, sans me sentir envahie ou dépassée par les récits que j'accueillais.

A la fin de ma retranscription, je dis à mes directrices lors d'une rencontre (20 juin 2024), « je sens que j'ai mes participantes dans le corps, c'est bon signe ». Cette sensation est pour moi le symptôme que je suis bien familiarisée avec les données. Cette familiarisation a été permise grâce aux différentes manières d'intégrer les données, utilisées en complémentarité (l'écoute et la reformulation durant l'entrevue, le résumé écrit dans les notes réflexives, la ré-écoute lors de la retranscription et l'analyse verticale lors de la création de fiches signalétiques). Enfin, durant toute la durée de ma recherche, j'ai également tenu un journal de bord, qui a accueilli mes émotions, mes idées écrites à la va-vite et mes notes de rencontre avec mes directrices ou avec le *Cœur à l'ouvrage*. Ce carnet est le témoin de l'évolution de ma réflexion et de comment celle-ci s'est construite en résonnance permanente avec ma vie personnelle, mes ressentis

intimes, ma compréhension des participantes, de plus en plus nuancée au fil de l'analyse, et mon inscription au sein de l'écosystème académique.

CHAPITRE 5

RÉSULTATS

Dans ce chapitre, je présenterai les résultats de cette recherche, regroupés en trois grandes catégories conceptuelles qui nous informent sur le sens que les participantes donnent à ces contenus romantiques et la manière dont elles les mobilisent dans leur propre vie.

En premier, les participantes ont partagé comment elles utilisent les films ou séries romantiques pour provoquer un certain état émotionnel pendant le visionnement. En deuxième, elles exposent comment elles s'approprient l'imaginaire romantique pour apprendre à faire couple, malgré leurs critiques. Enfin, les résultats décrivent comment ces contenus permettent aux participantes d'apprendre sur soi.

5.1 Le visionnement comme expérience émotionnelle

5.1.1 Créer ou retrouver un état émotionnel précis : le visionnement, un espace cathartique

Les participantes choisissent de regarder un film ou une série romantique en sachant d'avance comment elles vont se sentir pendant le visionnement. En choisissant de regarder un film ou une série romantique, elles cherchent à provoquer un état émotionnel particulier. Le film est utilisé d'une manière utilitariste, et ce pour plusieurs raisons : donner du sens à une émotion déjà existante, déconnecter et se reposer, ou pour combler un besoin précis. De manière générale, les participantes se tournent vers les films et les séries romantiques pour « se faire ressentir » des émotions :

Tu visionnes un film parce que t'as envie que le film te fasse ressentir quelque chose, donc si le film ne te fait rien ressortir c'est que c'est pas un bon film. Donc je pense que je regarde des films pour à la fois me détendre et aussi vivre des émotions, voir des choses belles.
(Sophie)

Plus précisément, une participante raconte comment elle choisit de regarder le film *Me before you* quand elle est déjà triste :

Oui, ça me donne une excuse entre guillemets, parce que... parce qu'avant je sais pas pourquoi je suis triste, parce que j'ai passé une mauvaise journée, parce qu'il fait pas beau, je ne sais pas. Au moins, je sais que si je suis un peu morose, ça va être à cause du film parce que [le personnage principal] il est mort. (Alicia)

Le film se terminant par le suicide assisté du protagoniste masculin, cela permet à la participante de donner du sens à une émotion déjà existante : la tristesse est toujours présente, mais elle est désormais justifiée, et peut ainsi s'exprimer.

D'autres participantes se tournent vers les films et les séries romantiques pour ressentir une intensité qu'elles ne trouvent que dans certaines relations. Eva raconte comment, étant célibataire au moment de l'entrevue, elle se tourne vers les films et les séries romantiques pour retrouver un peu de cette intensité : « mais là comme je le vis pas puis c'est un peu *boring* ma vie, j'ai envie de revivre quelque chose d'intense qui fait mal, je sais pas » (Eva). Une autre participante raconte comment elle se tourne vers certains types de films et séries romantiques pour ressentir uneadrénaline qui lui manque dans son couple actuel. En choisissant des films qui dépeignent des relations à la limite de la violence, elle revit une partie de cette intensité-là :

C'est que tu sais des fois dans ma relation, tu sais, ça m'est arrivé d'avoir des doutes dans ma relation actuelle, pas manquer de passion, mais tu sais c'est tellement différent [de mes relations passées]. De me dire « Oh mon Dieu, on dirait que je m'ennuie de ce moment-là » où on dirait que j'avais comme une dopamine, parce que ce genre de relation là amène des dopamines, tu sais. Puis que je vais le revivre, mais en regardant un film comme ça. (Florence)

Elle se tourne consciemment vers un certain type de films et de séries romantiques afin de ne pas saboter sa relation actuelle. En effet, Florence se définit comme dépendante affective. Elle a vécu par le passé des relations violentes donc, pour elle, fortes en intensité. Elle est désormais dans une relation plus calme et stable, mais elle ressent parfois le besoin de ressentir à nouveau cette intensité. Pour protéger sa relation actuelle, elle se tourne vers un certain type de films ou séries romantiques pour retrouver ces émotions.

D'autres participantes rapportent ressentir de multiples autres émotions. Sur cette palette d'émotions, l'une est la joie :

Et des fois je suis là, je suis au sport et je souris bêtement, je suis en train de faire un effort hein, mais je suis en train de sourire bêtement parce que bah ils viennent de s'embrasser par exemple, ils ont... ou alors ils ont enfin compris qu'ils étaient amoureux, ou alors ils viennent de découvrir qu'ils vont avoir un enfant, qu'ils se marient enfin. Juste, je souris bêtement et je suis contente donc ça apporte beaucoup de joie, et de bonne humeur et d'énergie. (Coline)

Une autre émotion ressentie peut être l'espoir : « pis là j'ai envie d'avoir espoir que pis me dire que finalement je me trompe pas, que comme que c'est possible cet amour-là » (Eva).

Pour certaines participantes, choisir de regarder un film ou une série romantique est au contraire associé à du repos émotionnel. Le visionnement permet de se déconnecter de la vie quotidienne et de ses difficultés :

Quand je regarde des séries romantiques, souvent je me dis « ah, j'ai pas envie de me prendre la tête, je vais regarder une série romantique ». J'ai envie de poser mon cerveau, je vais regarder une série romantique en fait. (Océane)

Souvent c'est parce que genre j'ai besoin de comme me reposer ou j'ai besoin de aussi c'est ma manière pour oublier qu'est-ce qui se passe dans ma vie, je vais écouter un film romantique ou une série romantique. (Eva)

Pour d'autres, l'expérience du visionnement procure du réconfort :

Oui, je dirais du réconfort parce que avant j'étais chez mes parents et du coup quand ça allait pas je pouvais parler à ma mère tu vois. Mais maintenant que je suis plus chez mes parents et que je suis un peu genre toute seule, même si je suis en coloc et qu'il y a mon copain et tout, je suis toute seule au quotidien. Ben le fait de regarder ça, je sais pas ça, c'est comme si ma mère elle me bordait le soir tu vois, ce genre de *feeling* je trouve. (Nassima)

Dans ce cas, c'est plus l'expérience du visionnement en elle-même qui semble créer apaisement ou réconfort que le contenu du film ou de la série.

Ainsi, la latitude des émotions que les participantes ressentent devant les films est grande, mais les participantes se rassemblent autour de leur connaissance préalable de l'état émotionnel que le film va créer, et leur volonté de le répéter. En d'autres termes, si les émotions des participantes sont différentes, le geste est le même : les participantes se tournent vers les films et les séries romantiques pour créer un état émotionnel spécifique.

5.1.2 La prévisibilité du scénario

Connaître d'avance ce qu'elles vont ressentir est favorisé par la prévisibilité des scénarios. En effet, les participantes soulignent l'aspect réconfortant de cette capacité à anticiper le scénario. Ce réconfort peut venir de deux aspects. Pour certaines, pouvoir anticiper toutes les émotions qu'elles vont ressentir est rassurant. Par exemple, Coline raconte comment elle connaît d'avance les états dans lesquels le film va la mettre :

Pis, t'sais, j'ai beau critiquer le fait que le scénario est tout le temps la même affaire, tu sais à quoi t'attendre. Faque, t'sais, t'appuies là-dessus, tu sais que tu vas juste genre rouler, avoir une mini montagne russe émotionnelle, juste assez pour ressentir des affaires, mais qu'au final ça va être le fun, pis ça va être beau. Faque, j'aime ça. (Coline)

Pour d'autres, c'est la prévisibilité du scénario en elle-même qui est rassurante, associée à la familiarité :

J'ai principalement gardé juste la portion réconfortante ou humoristique des films, dans le sens que c'est plus quelque chose qui justement, vu que je sais le synopsis il va où, soit je l'ai déjà vu, soit c'est le caractère prévisible de ces films-là est super rassurant pour moi aussi dans le sens que je sais pratiquement déjà ce qui va se passer, j'ai pas besoin d'être super concentrée, y'a pas de surprise. (Emilie)

Comme mentionné plus haut, le réconfort peut donc venir à la fois de l'expérience du visionnement en lui-même, et aussi de la prévisibilité du scénario. Les deux éléments semblent s'associer pour permettre un moment réconfortant.

Il est important de souligner ici le rapport ambivalent des participantes à la prévisibilité du scénario. En effet, les participantes ne sont pas dupes : elles décrivent les scénarios comme similaires et répétitifs. Elles reconnaissent que les arcs narratifs sont redondants et savent les repérer. Leurs commentaires colligés permettent d'identifier les éléments qui, selon elles, font un film ou une série romantique :

Pis t'sais souvent, à force d'en regarder c'est toujours la même affaire. T'sais, mettons, j'ai tendance souvent dans le temps de Noël à regarder plein de comédies romantiques de Noël pis c'est tout le temps le même mautadine de scénario. Pis, c'est correct, t'sais. Mais à un moment donné ça devient un peu gossant. [I rit] [avec une voix théâtrale] Ça va bien, oh on se rencontre -ou on se connaît déjà pis on se revoit- ça va bien, oh non! drame ! [reprend sa voix habituelle] Et à la fin "oh wow on habite ensemble à la dernière scène". Je comprends le *pattern*, je comprends que dans la vie ça fait des trucs du genre, mais à un moment donné, toute pareil, ça me gosse. (Coline)

À chaque fois, à chaque film, il y a toujours un moment grande vérité ça va plus ils se disputent et tout ça, et puis après ils reviennent ensemble. (Océane)

J'ai l'impression que le film c'est un petit peu ça, mais tu sais le classique de « Ah il y en a un qui sauve l'autre », puis après ça c'est donc bien des turbulences, puis là après ça [l'héroïne] finit avec soit l'amour de jeunesse ou des affaires de même. (Lisa)

Puis là évidemment elle quitte l'endroit juste avant le moment où les 2 mariés se parlent pis sont comme « hey on veut pas se marier finalement, on s'aime en amis, on est plus en amour, bye bonne chance » puis que les deux se quittent. Puis là évidemment Cameron Diaz ne veut

plus rien savoir de l'autre gars, ayant manqué la scène qui se déroule 2 secondes après qu'elle ait sorti de la porte. (Emilie)

Ainsi, les participantes reconnaissent et listent les éléments narratifs qui font l'essence du genre romantique selon elles : un couple où l'un sauve l'autre, où la relation commence de manière idéale jusqu'à une grosse dispute, finalement résolue pour permettre le triomphe final de l'amour. Si cette prévisibilité est jugée rassurante, les participantes critiquent tout de même son caractère répétitif. Les participantes témoignent d'une position ambivalente, entre réconfort et lassitude.

Les films qui sortent de ces schémas prévisibles, notamment ceux dont la fin est surprenante, sont valorisés. Par exemple, une participante souligne qu'elle a apprécié le film *La La Land*, spécifiquement parce qu'il sortait du modèle habituel :

Et puis j'ai beaucoup aimé *La La Land* parce que la fin, je l'ai trouvée pas comme les autres justement où on s'y attend. Où on se dit « Ah ben ils vont finir ensemble, c'est sûr », là c'est une fin différente et je pense c'est pour ça que j'ai autant aimé le film, parce qu'on s'attend à ce que ça se passe bien et que ce soit une *happy ending* et en fait c'est pas ça, mais pourtant le film est quand même super beau et ça montre une autre réalité en fait, que bah, ils finissent pas forcément ensemble mais ça veut pas dire que ça finit mal en fait, c'est juste une autre fin de l'histoire et donc ouais je pense c'est pour ça que je l'ai autant aimé ce film aussi. (Astrid)

Toutefois, bien qu'elle soit critiquée, cette prévisibilité est rassurante et reste, pour l'ensemble des participantes, généralement appréciée car elle leur offre la garantie qu'elles vont ressentir les émotions qu'elles recherchent.

5.1.3 Prolonger l'expérience émotionnelle

Après avoir vécu cet état émotionnel spécifique, certaines participantes rapportent utiliser plusieurs stratégies pour prolonger l'expérience vécue. Après le visionnement, certaines participantes ont besoin d'un temps de transition avant de revenir à leur quotidien. Cette transition se fait grâce au silence et à la réflexion, ou peut aussi parfois s'appuyer sur des éléments du film, comme la bande originale, pour favoriser le retour vers le quotidien :

Puis... un truc intéressant aussi que je fais, quand je finis de regarder un film qui m'a marquée, genre émotionnellement genre je suis passée par toutes les émotions, je déteste parler après ça ou genre écouter une musique qui a rien à voir, faut que j'écoute un truc calme ou une chanson que j'ai entendue dans le film. Un petit moment pour réfléchir et tout à ce que je viens de voir avant de pouvoir passer à autre chose. Ouais. (Nassima)

Pour certaines participantes, comme Nassima, l'expérience du visionnement consiste en la création d'un moment-cocon, dont les paramètres permettent l'expression cathartique de leurs émotions. Même si les participantes ne décrivent pas avoir de rituel spécifique autour du visionnement, le moment du visionnement semble représenter un état émotionnel précis, dans lequel on entre grâce à la connaissance préalable du scénario, et dont on sort avec précaution. Par ailleurs, certaines participantes regardent des fictions romantiques dans les transports ou en faisant autre chose. Dans ce cas, même si le visionnement ne consiste pas en un moment spécifique et protégé pour elles, la catharsis fonctionne quand même.

5.2 Appropriation de l'imaginaire romantique, malgré les critiques

5.2.1 Les films et les séries romantiques teintent l'imaginaire amoureux

Les participantes, âgées entre 21 et 25 ans, regardent des films depuis plusieurs années. Elles expliquent que cela a participé à façonner leur imaginaire amoureux. Dépendamment de leurs expériences, les participantes ont commencé à regarder des fictions romantiques durant l'enfance ou au début de l'adolescence. Une participante raconte comment elle a commencé à regarder des films et des séries romantiques quand la romance est arrivée dans sa vie :

Ben là c'est justement rendu comme à 14, 15 ans, je commence à m'intéresser aux garçons, des choses comme ça. Fait que là nécessairement, tu penses à ce que tu as vu dans les films, fait que je pense que là les films venaient teinter ce que je m'attendais ou comme ce que je voulais finalement, comme romance, comme histoire. Puis au même titre que là justement ah bien l'intérêt pour les garçons comme grandissait, fait que là bien je regardais un petit peu plus de films pour tu sais-je pense que c'était comme un grand cercle. (Lisa)

Son intérêt pour les relations amoureuses et son goût pour les films et les séries romantiques se développent en même temps et se nourrissent mutuellement. Les participantes tirent de ces films et séries romantiques de grandes leçons sur le couple et l'amour, comme l'explique Alicia : « J'ai aussi appris comment être en couple par certaines séries ou films ou livres » (Alicia). Même si la volonté d'apprendre n'est pas leur motivation de visionnement première, les participantes rapportent avoir intégré un certain idéal de l'amour qui a orienté leurs relations. Plusieurs participantes déclarent avoir manqué d'éducation relationnelle ou d'opportunités d'échanges et de discussion à propos du couple et de la romance. C'est donc en regardant des films et des séries qu'elles ont, en partie, construit leurs représentations de ce que signifie faire couple :

Comme c'est vrai qu'on va avoir un peu l'éducation à la sexualité à l'école, mais éducation comme romantique, c'est quoi être en couple? C'est quoi des relations saines ? [...] Mais oui genre j'aurais aimé ça que admettons il y ait, pas des cours là-dessus nécessairement, mais qu'on parle de ça à l'école. [...] Mais j'en parlais à mes ami·es, mais tu sais, ils avaient pas plus d'expérience que moi. Puis avec mes parents aussi, genre que comme que mes parents ils m'expliquent un peu c'est quoi une relation comme saine, puis c'est quoi être en relation amoureuse, puis tout ça, tu sais. On en a peu parlé. (Eva)

Ainsi, ayant peu accès à d'autres modèles, les fictions romantiques sont considérées comme la réalité d'un couple :

Et j'avais connu les couples qu'à travers mes copines qui étaient, elles, en couple. Et donc pour moi, ce qui ce qui était la réalité d'un couple, c'est ce que je voyais dans les films et dans les séries romantiques, ou dans les livres. (Alicia)

Pour Alicia, ce qu'elle considère comme la réalité d'un couple s'est donc construit grâce aux fictions romantiques, même si d'autres modèles étaient disponibles. Une autre participante explique pourquoi le modèle des ami·es ne suffit pas :

Je trouve que c'est compliqué d'observer les relations de tes ami·es parce que tu sais pas ce qui se passe quand ils sont que à deux, tu les vois en groupe mais tu connais pas l'entièreté de leur relation alors que dans les films tu vois tout¹². Tu vois l'entièreté de la relation, tu vois des moments où ils sont que à deux, tu vois des moments d'intimité alors que tes ami·es tu connais pas nécessairement le fond de leur relation. (Sophie)

Pour les participantes, les fictions romantiques permettent ainsi d'apprendre ce qui constitue un couple, d'une manière plus détaillée et entière que les modèles qu'on trouve autour de soi. De manière plus générale, les films et les séries romantiques enseignent ce qu'est un couple, quelle trajectoire il doit suivre et comment est-ce qu'il doit nous faire sentir. Les participantes s'inspirent des films et séries romantiques pour apprendre à maintenir leur relation, ou pour apprendre à séduire.

Quand il s'agit du maintien de la relation, ce que les participantes retiennent des scripts diffusés concerne tant les valeurs centrales du couple, que des comportements plus anecdotiques et quotidiens. À propos

¹² On peut, ici, souligner l'ironie de considérer que « dans les films [on] voi[t] tout », alors que les fictions sont par nature scénarisées et ne représentent donc que peu la réalité. Sophie le soulignera dans la suite de son entrevue.

du premier aspect, Océane raconte comment les films et les séries romantiques lui rappellent toujours l'importance de la communication :

Disons que je pourrais en tirer que c'est important de... souvent ça parle de vérités, donc c'est important de ne pas mentir et de communiquer parce qu'à chaque fois, il y a toujours un problème de communication. Ouais, je pense que quand je sors de là à chaque fois je me dis « ouais, si c'est important de communiquer ». Parle, dis ce que tu ressens, parce que sinon ça va pas marcher. (Océane)

Pour d'autres participantes, les comportements dont elles s'inspirent sont plus anecdotiques, en ce qu'ils ne concernent pas des valeurs fondamentales du couple mais plutôt des inspirations ponctuelles pour des activités avec leurs partenaires. Lisa raconte comment les activités des personnages peuvent parfois lui donner des idées pour des activités dans sa propre vie :

Puis là tu vas les voir, genre faire un petit pique-nique puis apporter telles petites affaires, mais là des fois on dirait que ça va peut-être me donner l'élan pour le faire tu sais dans un certain sens. Sans vouloir reproduire exactement ça, je vais être comme « ah c'est vrai que ça serait pas fou de faire ça en fin de semaine » tu sais, fait que tu sais des petits, on dirait que ça me donne l'idée, puis je vais être comme « ah ben ça c'est une bonne idée, tu sais-je pourrais le faire sans vouloir reproduire exactement pareil », mais je suis comme « ah, bonne idée ». (Lisa)

Une autre participante raconte s'inspirer des personnages féminins dans leur manière de séduire. En effet, les stratégies de séduction ayant été efficaces à l'écran, elle les reproduit dans ses propres relations :

Puis dans la réalité je sais que c'est pas comme ça, mais des fois on dirait que je m'imagine comme dans un film puis là j'imiterai certaines scènes que je vois genre. Puis à chaque fois que, comme c'est souvent je vois un film puis là pendant une semaine je m'imagine être cette personne. Genre la fille, c'est bizarre mais... pis de reproduire certains aspects de qu'est ce qu'elle faisait et puis tout ça, genre qu'est-ce qui a bien marché. (Eva)

Il est toutefois important de souligner qu'au moment d'expliquer de quels comportements elle s'inspire, Eva répond mais sa gêne est palpable :

I : OK, je tente une interprétation, tu peux me dire si je suis dans le champ complètement. Est-ce que c'est comme si tu t'inspirais d'elle, ses petites astuces de séduction, comment elle fait et tout. Puis tu reprends ces astuces là pour favoriser la séduction dans tes propres relations?

P : Oui. [P rit]

I : C'est ça ?

P : Ouais.

I : De savoir comment flirter ou comment draguer.
P : Y a, oui, je pense que c'est c'est ça, ouais. Ouais.
I : Ça a pas l'air d'être tout à fait ça.
P : Oui, non c'est ça, mais un peu gênant. [rires] (Eva)

Nous n'avons pas développé plus ensemble sur ce sentiment de gêne. Par ailleurs, si elle dit s'inspirer de certains comportements, cela ne dure qu'un temps, avant que le fait d'incarner un personnage qui n'est pas authentiquement elle-même ne demande trop d'efforts :

Je pense à un moment donné comme... ça reste que genre même si je m'inspire, on dirait que t'sais je peux pas tant changer ma personnalité donc [...] ça va être vraiment minime, mais puis à un moment donné, comme je vais avoir épuisé mes ressources, je pense. [P rit] (Eva)

Ainsi, il est nécessaire de nuancer : l'imprégnation du modèle romantique par les participantes est partielle. Celles-ci ne s'appuient pas uniquement sur les films et les séries romantiques pour définir ce qu'elles souhaitent vivre dans une relation. Pour Sophie, ces scénarios teintent mais ne déterminent pas ses attentes dans une relation : « ça a aidé à forger ce modèle, sans forcément en mettre la base » (Sophie). La participante souligne l'importance de garder une distance critique avec les personnages de fiction, et de principalement s'appuyer sur ses expériences et sa connaissance de soi quand on pense à s'inspirer des films et des séries romantiques :

I : Et est-ce que tu t'inspires parfois dans ta vie, de certaines choses que tu as vues dans des films ou dans des séries ? Par exemple, que ce soit dans une situation de séduction, ou pour gérer un conflit ou pour... peu importe.
P : Oui, sur des petits détails, mais pas forcément sur un film dans son entier parce que je pense que c'est important de vivre ses propres expériences et de faire en fonction de soi puisqu'on est pas identique aux personnages qui sont dans le film, on n'a pas exactement le même caractère. (Sophie)

Une autre participante souligne qu'elle garde une distance critique avec la fiction, en se rappelant que c'est de la fiction : « Et puis... en me disant « eille là ptet je vais pas faire ça dans la vraie vie » parce que c'est juste un film quoi » (Charline).

5.2.2 Désillusion et confrontation avec la réalité

La confrontation entre l'imaginaire amoureux construit à partir des films et des séries romantiques et les expériences romantiques vécues peut engendrer des émotions négatives pour les participantes. Une participante, Eva, a raconté longuement durant l'entrevue comment la confrontation entre l'imaginaire

amoureux construit par l'expérience des films et son expérience amoureuse peut être difficile à naviguer. Elle déclare vouloir tendre vers des « valeurs plus libertaires » dans ses relations, c'est-à-dire des relations au sein desquelles l'individualité de chacun est respectée et valorisée. Toutefois, les relations qu'elle valorise et qu'elle trouve belles suivent un idéal plus « conservateur », dans lequel les deux personnes se comprennent sans se parler, au sein d'une relation monogame. En des termes plus théoriques, l'idéal conservateur correspond aux éléments de l'idéal romantique cité plus haut (l'amour doit être évident, unique, idéal et combattre tous les obstacles (Hefner et Wilson, 2013)). Pour Eva, une des différences entre ces deux modèles amoureux est la monogamie : alors que les relations non-exclusives répondent à ses valeurs libertaires, les expérimenter effectivement lui cause de l'inconfort, comme elle le souligne :

Ben, il y a une différence entre qu'est ce que j'aimerais vivre comme dans mes valeurs, [...] que je trouve que c'est plus sain, puis que j'aimerais ça être capable de vivre ça. Mais je sais que là quand, genre à l'intérieur de moi, genre comment je le sens, je le sens pas bien puis j'ai des émotions, genre face à ça, mais j'essaie vraiment de justement d'en discuter avec l'autre personne, puis jamais je voudrais comme brimer un peu sa liberté pis tout ça. Donc t'sais j'essaie d'en parler mais je vais quand même souvent pas bien me sentir. Malgré tout. (Eva)

Cette tension entre les valeurs qu'elle souhaite poursuivre et l'imaginaire qu'elle a construit au travers de ses expériences des fictions romantiques est difficile à vivre :

C'est genre moi-même qui est en contradiction avec mes valeurs pis comment je pense pis, je préfère ben plus discuter des relations qui sortent un peu plus de la norme sociétale [que de celles qui s'inscrivent plus dans la norme]. Donc t'sais qui sont un peu plus libres et moins exclusifs. Puis je trouve ça comme à la fois je trouve ça vraiment beau, mais d'un autre côté je sais que genre je serais pas capable d'être dans ces types de relations là. (Eva)

Pour elle, réaliser que les relations amoureuses expérimentées ne coïncident pas toujours avec celles admirées dans les fictions nourrit encore cette tension, causée par la divergence entre ce à quoi elle aspire et ce qu'elle vit :

Tu sais je réalise que c'est tellement pas, ce que les gens vivent, puis ce qu'il y a dans les textes, puis les études, puis tout ça, c'est tellement différent de comme ce qu'on va voir dans les films, genre ça a pas rapport. Il y a eu comme personne qui va vivre qu'est-ce qu'il y a dans les films. Mais de l'autre côté, moi je suis attirée par ça genre, je trouve ça beau, je sais pas. (Eva)

Elle raconte comment cette tension aurait pu être évitée, par plus d'éducation :

Alors que finalement, si on m'en avait parlé, comme on m'avait parlé, c'est quoi une relation comme qui est saine pis tout ça, pis que je m'étais pas juste inspirée des films, puis des séries, je pense ça l'aurait, ça m'aurait amené moins de frustration. (Eva)

Pour cette participante, être confrontée à la différence entre la fiction et la réalité des relations amoureuses crée un état de tension permanent, difficile à vivre.

5.2.3 Rester malgré tout critique des films et des séries romantiques

Les représentations idéalisées des relations ont ainsi participé à façonner l'imaginaire amoureux des participantes et ce, même si elles émettent des critiques à propos des films et des séries romantiques. On peut distinguer 3 types de critiques émises par les participantes.

Les couples représentés ne sont pas sains ni égaux : En premier, certaines participantes critiquent le fait que les relations représentées à l'écran sont malsaines, dysfonctionnelles, voire violentes. Les participantes critiquent une vision de l'amour où la souffrance est normalisée et où les comportements violents sont pardonnés. Certaines s'interrogent même sur les conséquences de ces représentations pour les publics plus jeunes. Par exemple, cette participante s'interroge sur les comportements de Chuck dans *Gossip Girl* :

Si je prends *Gossip Girl* par exemple, je dirais que c'est une vision, bah assez toxique du coup, parce que... pour en parler, j'en ai parlé avec des amies il y a pas longtemps parce que je leur disais « Ben je re-regarde *Gossip Girl* et je me dis mais c'est fou quand même tout ce qu'on pardonne à Chuck dans la série par rapport à ce qu'il a fait » et elles me disaient « mais oui mais on veut trop qu'ils finissent ensemble ». J'ai dit bah oui mais justement enfin je trouve que c'est.... enfin, ça peut être assez dangereux entre guillemets parce que ça met en avant une relation toxique où la personne est violente envers l'autre et où c'est OK et que l'autre personne lui pardonne en fait, il y a pas de remise en question des comportements. Donc pour moi je trouve que ça met en valeur des ouais, des relations qui sont malsaines en fait. (Astrid)

Pour elle, malgré le soutien du public envers le couple phare de Blair et Chuck, cela ne justifie pas les choix scénaristiques qui ne questionnent pas ces comportements. Elle dénonce le fait que les comportements violents ne soient pas désignés comme tels : « oui, en fait, on romantise des choses sous prétexte d'un amour passionnel alors que c'est juste des violences conjugales ou des choses comme ça » (Astrid).

Les participantes soulignent aussi la forte présence de stéréotypes de genre chez les personnages masculins et féminins : les comportements des personnages sont très différenciés suivant leur genre. Les

intrigues des personnages féminins sont centrées sur les relations amoureuses et les efforts qu'elles doivent faire pour les maintenir. Elles doivent se sacrifier pour leurs relations, comme l'explique cette participante : « c'est par rapport au fait que les femmes, des fois... l'amour à tout prix genre, c'est ça ouais, l'amour à tout prix. Pourquoi je dois me délaisser moi, pour l'autre ? » (Rosena). À l'inverse, les personnages masculins n'ont pas besoin de sacrifier les autres composantes de leur vie au profit de leurs relations amoureuses : ils peuvent se réaliser individuellement. Une participante parle de ces injonctions différencierées :

Et oui pour ce qui est de la représentation de la femme aussi qui est pas du tout, enfin qui est pas souvent valorisée, où on met plus en avant par exemple si c'est un homme il arrivera à avoir une carrière et une vie de famille, mais souvent dans les films, quand c'est la, quand c'est une femme qui tombe amoureuse, beh elle a qu'une carrière et elle peut pas avoir d'enfant, elle peut pas être en couple. Elle a que sa carrière c'est un peu un choix entre les deux. Et après elle finit par tout quitter, un peu pour l'amour, comme si une femme pouvait pas tout avoir, comme les hommes eux peuvent tout avoir. (Astrid)

Une participante résume cette différence en disant, en riant : « Ça a l'air ben moins exigeant pour le gars que pour la fille. [Eva rit] » (Eva).

Les relations amoureuses dans les films et séries ne sont pas réalistes : Les participantes jugent que les relations y sont trop faciles, trop rapides ou trop parfaites. Une participante souligne comment les relations amoureuses dans les fictions sont magnifiées, en utilisant l'exemple du premier rendez-vous :

Puis tu sais, on dirait que j'avais ce constat-là, justement en regardant le film, tantôt que tu sais, c'est leur première *date*, puis ils ont l'impression de sauver l'autre, puis justement de se connaître depuis dont bien des années. Puis je suis comme « ben non tu sais finalement on est dont bien générée à la première *date* puis ça se passe pas comme ça tu sais » [I rit] puis c'est ça, puis on dirait que ça met les attentes qui sont... il y a un décalage entre les attentes, puis la réalité nécessairement. (Lisa)

Certaines participantes soulignent que les relations dépeintes dans les fictions sont différentes de ce qu'elles peuvent observer autour d'elles :

Ben c'est par hasard pis tu rencontres la personne par hasard dans un... ben comme dans le film, comme dans un train, ou dans un souper, peu importe ou genre dans des vacances d'été. Alors que tu sais en réalité, toutes mes amis qui sont en ce moment en couple, c'était soit à l'école ou genre la plupart en tout cas c'est dans, sur des réseaux de rencontres, puis sinon à l'école. Mais c'est rare que ça se passe, ils se sont rencontrés tu sais genre dans un camp de vacances à la plage, et genre ou des trucs comme ça. (Eva)

Bien que critiqué, cet aspect peu réaliste ne nuit pas à l'expérience, voire peut être apprécié par les participantes : « tu sais [mon partenaire] il trouve ça vraiment comme, moi aussi je trouve ça irréaliste, mais lui il éprouve pas de plaisir avec le côté irréaliste de ces films là que moi je trouve humoristique tu sais » (Emilie). Tout en sachant que c'est irréaliste, les participantes semblent apprécier se laisser duper. Se rendre compte de l'aspect peu réaliste ne nuit ni à leur expérience ni au plaisir du visionnement.

Il est difficile de s'y reconnaître : Au vu des critiques mentionnées, les participantes peinent parfois à se reconnaître dans les scénarios et les personnages. Elles soulignent, entre autres, l'hypersexualisation des relations ou le manque de diversité des corps et des personnages comme des éléments qui rendent plus difficile leur identification. Une participante décrit comment il lui est difficile de s'identifier aux personnages féminins, qui se situent tous dans les standards de beauté :

C'est vrai que c'est difficile pour moi de m'identifier dans les personnages féminins parce que c'est toujours des super jolies nanas, très... la plupart du temps bien dans leur peau, pas toujours, mais souvent sont mal dans leur peau mais elles le savent pas et en fait elles s'en rendent pas compte, elles sont super mignonnes. (Océane)

Il est intéressant de souligner qu'une participante note que ce n'est pas le manque de réalisme qui l'empêche de se reconnaître, en s'appuyant sur l'exemple du film *Past Lives* : « Ça ressemble beaucoup à la vraie vie mais moi, je trouvais pas que je *relatais* » (Florence). Dans ce film, Florence critique la linéarité du scénario (sans rebondissements) et la présence accrue de silences. Toutefois, elle note que cet aspect très réaliste l'a en revanche séduite concernant la série *Normal People* : « *Normal People* ! Ah ça c'était bon ça, ça c'était réaliste. Puis j'ai mieux aimé que le film *Past Lives* parce que une série t'as plus le temps de plonger dans la profondeur des personnages versus un film là » (Florence). Ainsi, le format de la fiction (film ou série) l'aide plus ou moins à « plonger dans la profondeur des personnages », c'est-à-dire à s'identifier et à se reconnaître dans le réalisme des sentiments.

Ainsi, les films et les séries romantiques orientent, teintent et modifient les idéaux et attentes amoureuses des participantes et ce, même si elles critiquent ces contenus. D'ailleurs, ces critiques évoluent avec les apprentissages que font les participantes, comme nous allons le voir.

5.2.4 Le regard critique évolue

En grandissant, les participantes intègrent de nouveaux apprentissages et de nouvelles perspectives dans leur posture de spectatrices : ce qu'elles comprennent et apprennent sur les relations amoureuses change

avec le temps et les nouvelles expériences. Deux participantes expliquent comment leur regard critique sur les films et séries romantiques a changé avec leur intérêt grandissant pour le féminisme. Par exemple, Astrid explique comment elle remarque que son interprétation d'une scène dans *Bridgerton* a changé lors du deuxième visionnement :

Enfin, il y a un côté un peu.... Je sais pas, maintenant je le vois un peu comme ça, limite un peu sexiste quoi, genre « toi tu voulais des enfants, t'en occuper et tout ça ». Donc je pense que je le revois plus du tout pareil maintenant. Et peut-être justement vu que en plus en ce moment je lis des livres, etc par rapport à ça [le féminisme], j'arrive plus à voir les jeux un peu qui se passent sur la domination de Simon, là par exemple sur Daphné etc. (Astrid)

Alors qu'Astrid rêvait, lors de son premier visionnement de *Bridgerton*, qu'elle aussi un partenaire lui dise un jour « je brûle d'amour pour vous », elle critique aujourd'hui cette scène. Armée de ses lectures féministes, elle y voit aujourd'hui une relation de domination et n'envie plus cette relation.

Le regard critique des participantes change aussi avec l'élargissement de leurs expériences personnelles et de leurs propres réflexions sur le sentiment amoureux. Une participante raconte comment son regard sur les films a changé en vieillissant :

Fait que c'est pour ça que quand j'écoute un film maintenant, à cause peut-être de mes expériences passées, puis de mon éveil sur le monde, je vois des affaires, puis je suis comme avant, si je les avais écoutés, je les aurais pas vues. J'aurais fait « Oh mais pour moi, l'amour combat tout ». Avant, j'étais dans la théorie l'amour combat tout, comme l'amour à tout prix. Mais maintenant c'est pas l'amour à tout prix-là, tu peux pas être amoureuse, puis tu deviens malade. Tu deviens malade, tu deviens triste, tu deviens malheureuse. Tu veux juste te laisser mourir là. C'est dans ce sens-là que j'essaie de de l'exprimer.

I : Donc avant c'était plutôt l'amour à tout prix, maintenant c'est plutôt quoi ?

P : Pas l'amour à tout prix [P rit]. L'amour éveillé. (Rosena)

Alors qu'elle valorisait auparavant un idéal amoureux sacrificiel plaçant l'amour sur un piédestal, elle considère aujourd'hui que l'amour ne doit pas exister au détriment de sa propre santé mentale. Par conséquent, elle critique désormais certains éléments des fictions qu'elle n'aurait pas critiqués avant, comme certains comportements des personnages dans leur couple.

L'évolution du regard critique des participantes se manifeste aussi par un changement de point de focalisation lors du revisionnement : les participantes ne s'identifient plus aux mêmes personnages, elles ne remarquent plus les mêmes relations ou ne soutiennent plus les mêmes couples. Pour Charline, sa

situation relationnelle actuelle – être dans une relation saine – lui fait plus remarquer la relation équilibrée des deux personnages principaux du film *Crossroads*, lors de son revisionnement :

Quand je l'ai vu la première fois j'étais centrée sur les relations toxiques, [...] et puis après quand je l'ai revu il y a 6 mois là, quand j'ai vu c'était la relation saine qui était en flash là et puis les autres en back-off en mode « oulah mais... », donc j'ai eu un peu ce *shift*, parce que maintenant je suis dans une relation saine, et du coup que je me dis « bah oui ça existe » et je trouvais ça mignon quoi. (Charline)

Les participantes remarquent elles-mêmes que leur regard critique, leur identification et leur implication changent. Une participante m'explique comment elle a gagné en distance avec les films et les séries romantiques :

Je pense que maintenant je regarde comme si c'était une fiction, mais quand j'étais plus jeune, j'étais beaucoup plus... pas réceptive, mais tu te laisses beaucoup plus influencer je trouve, par les films et les modèles qu'ils te renvoient, que quand tu es adulte et que t'as déjà vécu tes propres relations et que tu sais que ça se passe pas comme... [...] Plus jeune en fait, je me disais vachement, j'aimerais être à la place du personnage féminin. Tu vois, c'était, j'étais vachement plus impliquée émotionnellement. Alors que maintenant j'observe les personnages sans me dire « Bah j'aimerais être à sa place, je veux sa relation, je veux l'homme avec qui elle est dans le film », je trouve qu'il y a vachement plus de distance par rapport à ça. (Sophie)

En grandissant et en vivant ses propres relations, elle adopte désormais davantage une posture d'observatrice : moins impliquée dans les relations montrées à l'écran, elle profite du visionnement en gardant à l'esprit qu'il s'agit de fiction.

5.3 Apprendre sur soi, à partir des autres

5.3.1 « Je vais la suivre comme si c'était ma sœur » (Nassima)

Les participantes sont émotionnellement impliquées dans l'évolution et la vie des personnages fictifs. Elles ressentent à l'égard des personnages des émotions fortes, bien réelles malgré l'aspect fictionnel des scénarios. Elles veulent les voir évoluer dans une certaine direction et peuvent ressentir de la fierté quand les décisions des personnages concordent avec leurs volontés : « Mais j'étais très fière quand le personnage principal de la série dit que non, il refusait d'accepter ses excuses. J'étais comme "ouais, t'es pas obligé d'accepter des excuses" » (Coline). Une participante explique comment, non seulement elle vit les émotions (soulagement, inquiétude) en harmonie avec les personnages, mais aussi qu'elle soutient le personnage comme un·e proche :

J'ai l'impression c'est comme si je suis vraiment investie dans le film genre... si par exemple y a je sais pas moi, un film angoissant, ben ça va m'angoisser jusqu'à ce que le truc il arrive à se dénouer. Ben là c'est pareil si jamais la protagoniste elle veut absolument être en couple avec un mec, puis elle sait pas trop comment ça va marcher et tout. Ben du coup je vais la suivre comme si c'était ma sœur genre limite, jusqu'à ce que ça... voilà. Donc j'ai l'impression d'être soulagée à la fin, genre OK ça s'est réglé, ça se passe bien, tout est bien qui finit bien. (Nassima)

De même, une participante raconte comment, lorsqu'elle regardait des séries étant enfant, elle soutenait certains couples qu'elle voulait voir heureux et épanouis dans leur relation :

Dans *Les Frères Scott*, c'était Brook et Lucas, je me souviens que vraiment je les aimais trop et j'étais limite triste quand je voyais qu'ils finissaient pas ensemble et tout. Et après dans *Gossip Girl*, bah c'était Blair et Chuck et du coup, c'était pas du tout 'fin... je sais pas comment dire, c'était pas forcément les mêmes relations. Pourtant ça avait rien à voir. Mais c'était souvent un peu les personnages principaux qui revenaient beaucoup, ben je m'attachais vachement à leur relation de couple on va dire. Même dans *Vampire Diaries* où c'était Damon et Elena, c'était pareil. Je regardais des comptes fans du couple ou des trucs comme ça à côté. (Astrid)

À propos du couple de Daphné et Simon dans la saison 1 des *Chroniques de Bridgerton*, Astrid dit : « J'étais à fond quoi. Pour leur couple » (Astrid).

Les participantes rapportent ainsi être impliquées et investies dans les arcs narratifs des personnages, qu'elles soutiennent et dont elles veulent voir l'épanouissement.

5.3.2 S'identifier aux personnages

L'engagement à l'égard des personnages constitue une implication émotionnelle et témoigne d'un investissement de soi dans la compréhension des personnages fictifs. Cet investissement est permis par le fait que les participantes spectatrices s'identifient aux personnages : elles peuvent se reconnaître dans l'identité et la personnalité du personnage, ou bien, à défaut, dans ses actions, ses décisions, son rapport aux autres, ses relations, les situations qu'il ou elle vit. Alicia raconte comment elle se reconnaît dans plusieurs éléments du personnage de Louisa, le personnage féminin de *Me before you* :

Et je m'identifie énormément à Louisa. Le style en moins, parce que son style, c'est quand même quelque chose, mais au niveau de la fragilité des sentiments et de l'expression des sentiments, je m'identifie tellement à ce personnage que je pense que c'est aussi pour ça que [j'ai choisi cet extrait]. (Alicia)

Certaines caractéristiques des personnages peuvent faciliter cette identification, comme l'âge ou l'appartenance ethnoculturelle. Nassima déclare s'identifier plus facilement à des personnages plus âgés qu'elle. Rosena, quant à elle, apprécie particulièrement les films et séries romantiques avec des personnages noirs (*black love*), même si ce n'est pas le seul genre qu'elle consomme. Cela lui permet de mieux s'identifier :

Mais on voit que c'est possible d'être dans une famille où tout le monde te ressemble. C'est parce qu'il y a 2 filles, puis moi aussi on est 2 dans ma famille aussi, 2 filles. Puis maman-papa qui se ressemblent [nda : Les deux parents dans la série sont noirs]. Tu vois des gens qui te ressemblent en fait, je peux mettre des situations qui se concordent dans ma famille. (Rosena)

Elle mentionne aussi qu'elle peut s'identifier au personnage par d'autres aspects que la couleur de peau, et que ce qui importe plus pour elle, c'est la qualité de la série ou les nouvelles idées que celle-ci peut lui apporter.

Pour une autre participante, l'identification au personnage féminin (Céline dans *Before Sunrise*) est accompagnée d'une volonté de lui ressembler. La participante décrit le personnage comme étant à la fois similaire à elle et comme un modèle dont elle peut s'inspirer : « Je trouvais que c'est un beau modèle comme personne, puis qu'elle me ressemblait un peu quand même » (Eva). Elle dit plus loin : « quand je vais regarder le film je vais pas tant genre admettons tomber amoureuse ou genre le trouver comme *cute* ou *sexy* puis genre espérer ce gars-là. C'est plus la fille où j'espère être comme elle » (Eva). Ainsi, l'identification est parfois accompagnée d'une volonté de ressembler au personnage féminin, qui peut se concrétiser par l'imitation de certains comportements :

C'est sûr que admettons quand je regarde un film qui me marque, j'ai l'impression de vouloir... un peu... faire comme la fille elle est, comme pas rechercher le gars mais vouloir être comme la fille et puis prendre qu'est-ce que j'ai trouvé de beau dans cette personne là puis vouloir un peu l'imiter ou m'en inspirer plus. (Eva)

Se reconnaître dans certains personnages permet de normaliser son propre vécu. Deux participantes racontent comment voir certaines de leurs actions ou leurs questionnements représentés à l'écran les aide à valider leurs expériences. Pour Eva, voir le personnage féminin tiraillé par les mêmes questionnements qu'elle est une « preuve » qu'elle n'est pas seule à vivre ce dilemme :

Tout ça pour dire que je disais que tu sais, je pense pas que je suis la seule à avoir cette contradiction-là. Puis d'ailleurs c'en est la preuve. Puis mais elle [le personnage principal],

genre j'ai l'impression que c'est pas tout le monde qui va y réfléchir, mais je trouvais ça intéressant que elle y pense, puis qu'elle mette des mots là-dessus. (Eva)

Astrid aussi se questionne sur sa relation amoureuse, et plus précisément sur comment concilier une relation hétérosexuelle avec des valeurs féministes. Elle reconnaît ses questionnements chez le personnage d'Héloïse, dans *Bridgerton*, ce qui l'aide à sortir de son sentiment d'être seule à vivre ce questionnement :

Ben je dirais que ça fait du bien. Parce que ça montre que enfin, même si le personnage est pas réel, bah la personne qui a écrit le personnage, qui a développé l'histoire, c'est sûrement elle aussi ce qu'elle ressentait. Et donc je pense ça me fait me dire que je suis pas la seule à avoir un peu cette ambivalence-là. (Astrid)

Ici, ce n'est pas uniquement au personnage qu'elle se sent liée, mais aussi aux scénaristes. Pour elle, bien que le personnage soit fictif, qu'une telle ambivalence soit représentée montre qu'elle n'est pas la seule à la vivre. En effet, pour la participante, si le personnage fictif la vit, c'est au minimum que la personne qui a scénarisé cette intrigue la vit aussi. Ainsi, pour Astrid, la validation de ses expériences ne se fait pas uniquement en regardant le personnage fictif, mais aussi en s'identifiant aux scénaristes.

Les participantes décrivent donc un mouvement perpétuel de va-et-vient entre elles et les personnages. Elles lisent et comprennent les personnages à partir d'elles-mêmes, et de leurs propres traits de personnalité et manières d'être au monde. En même temps, voir les personnages évoluer les rassure sur leurs propres questionnements, identités, volontés et projets.

5.3.3 Pour mieux se comprendre soi, en relation à soi et aux autres

Regarder les films et les séries romantiques et observer les personnages permet d'apprendre sur les autres, et sur soi. Pour Coline, voir les personnages agir favorise son introspection, en lui permettant de prendre un pas de recul sur ses propres actions. En regardant les personnages évoluer, elle se questionne sur son identité et ses comportements :

Mais... t'sais, je dis que j'aime beaucoup regarder les personnages, mais c'est parce qu'on apprend sur nous, en regardant qu'est-ce que les autres font. Faque ouais j'ai l'impression que... j'utilise les séries pour étudier mon moi-même, puis les autres, puis comment je me sens. T'sais, quand tu vois un personnage faire une action, tu réalises à ce moment-là "oh quand j'ai fait cette action-là, c'était pas cool." T'sais, ou tu réalises que toi tu veux pas faire

ce genre d'actions là. Ou que toi tu veux faire plus de ça. Faque oui, ça influence comment j'agis. (Coline)

En regardant des films et des séries romantiques, les participantes précisent également ce qu'elles souhaitent dans des relations amoureuses :

Je pense que ça m'apporte d'observer différents types de relations et d'essayer de m'aider à déterminer ce que je voudrais ou ce que je voudrais pas dans une relation à travers justement ce qui se passe dans les films ou dans les séries. Parfois tu vois des relations qui te donnent envie, parfois tu vois des relations qui te donnent pas envie et ça t'aide, je trouve, à... c'est comme si tu vivais une mini expérience à travers les autres, tu vois. [...] Je pense que parfois ça m'aide à déterminer... Alors ou je sais déjà que c'est quelque chose que je voulais pas et du coup je l'observe dans le film et je vois le développement du personnage, je me dis « ah bah oui j'aimerais vraiment pas être à sa place » ; ou parfois au contraire je vois des relations et je me dis « Ah bah ça, ça me plairait bien comme type de relation », donc je pense que même sans t'en rendre compte, tu éponges un peu les messages des films que tu regardes. (Sophie)

Par procuration, Sophie expérimente les relations des personnages : « c'est un peu comme si tu tirais les enseignements des relations amoureuses des autres » (Sophie). Ce faisant, elle détermine plus précisément ce qu'elle souhaiterait et ne souhaiterait pas dans une relation amoureuse. Pour Sophie, regarder des films et des séries romantiques l'accompagne également dans ses propres questionnements sur son orientation sexuelle. Elle critique le manque de représentation de personnages bisexuels :

Par exemple dans les films, les gens ils sont toujours ou hétérosexuels ou homosexuels, on voit pas beaucoup de gens qui sont bi et du coup tu vois je pense que... ben toi parfois tu te poses des questions, tu te dis est-ce que je pourrais être bi ? et en fait t'as jamais de modèle dans les films, on te montre pas que c'est possible, tu te dis bah non, c'est moi qui me fais des films, enfin je suis que hétéro, ou je suis que homo. (Sophie, à propos de ses propres questionnements)

En filigrane, elle dit avoir manqué de modèle pour l'aider dans ses propres questionnements. Si elle avait eu accès à plus de modèles différents, la manière dont elle se questionne sur sa propre orientation sexuelle aurait été différente :

Je trouve tu vois que ben moi j'ai toujours été en couple avec des hommes, et peut-être que s'il y avait des films avec des gens qui sont qui sont de base hétérosexuels et puis après se rendent compte qu'ils ont une attirance pour les femmes et que c'est OK d'avoir une attirance pour les deux genres, je pense qu'il y a plus de gens qui qui n'hésiteraient pas à se dire bah peut-être que je suis concernée tu vois. (Sophie)

En d'autres termes, s'il y avait plus de diversité dans les relations représentées, cela l'aiderait à normaliser ses propres questionnements ou ressentis sur son orientation sexuelle.

Ainsi, les participantes décrivent un perpétuel mouvement circulaire entre elles et les personnages : elles soutiennent certains personnages dans leurs choix et leurs relations, voulant les voir réussir ; elles se reconnaissent dans certains aspects des personnages ; et enfin, à travers les personnages et leurs intrigues, elles apprennent sur elles-mêmes et leurs attentes dans leurs relations amoureuses.

5.4 Synthèse des résultats

En résumé, ces résultats s'organisent autour de plusieurs points de tension. Les participantes choisissent consciemment de regarder un film ou une série romantique, mais plus dans l'anticipation de l'état émotionnel induit que pour le film en lui-même. La prévisibilité du scénario, bien qu'elle soit critiquée, apporte du réconfort. Ensuite, les films et les séries romantiques fournissent des modèles de couple dont elles s'inspirent en partie, même si elles critiquent les idéaux romantiques que ces représentations diffusent. Enfin, ces films sont jugés irréalistes et il est parfois difficile de s'y reconnaître, mais les participantes s'identifient quand même aux personnages et aux émotions et situations qu'ils vivent. Ce faisant, l'engagement à l'égard des personnages les aide à gagner en réflexivité sur elles-mêmes et sur ce qu'elles souhaitent dans leurs relations. Ainsi, regarder des films et des séries romantiques teinte et oriente leurs attentes à l'égard des relations amoureuses, mais ces expériences de visionnement leur permettent aussi, en vivant des relations par procuration, de mieux définir leurs propres attentes à l'égard de leurs relations amoureuses.

Les participantes gardent un regard critique sur les films et les séries romantiques : elles remarquent les ficelles scénaristiques et critiquent les stéréotypes de genre qui y sont diffusés. Leur appréciation de ces contenus n'est pas synonyme d'une intégration totale et passive des contenus diffusés. Au contraire, les participantes font usage de ces contenus d'une manière agentive : les films et les séries romantiques sont utilisés d'une manière utilitariste, que ce soit pour créer un état émotionnel précis, pour passer le temps, pour se reposer et oublier le quotidien, pour donner du sens et un espace d'expression à des émotions déjà présentes ou pour s'observer réagir. Que le moment du visionnement soit un moment à part, ou que les contenus romantiques les accompagnent – au même titre que tous les autres contenus audiovisuels – dans tous les moments de leur vie, les participantes apprennent des relations montrées à l'écran pour orienter leur propre vie amoureuse, tout en restant critiques.

CHAPITRE 6

DISCUSSION

Cette étude est guidée par la volonté de décrire et d'analyser les dynamiques d'appropriation des scripts culturels romantiques diffusés dans les séries et les films romantiques par les jeunes femmes adultes ayant eu au moins une relation amoureuse hétérosexuelle. La question de recherche se décline en trois sous-questions : (1) Quel sens ces femmes donnent-elles à ces scripts ? ; (2) Quels échanges sociaux surviennent autour de la réception de ces scripts ? et (3) Comment les femmes mobilisent-elles ces scripts culturels dans leur propre vie amoureuse ? Ce chapitre sera organisé autour de ces trois axes. Tout d'abord, les participantes créent du sens par un dialogue constant entre elles et les contenus visionnés, notamment par l'identification aux personnages ou aux situations. Au travers de ce dialogue, l'espace de visionnement devient un espace cathartique où exprimer ses émotions et où enrichir son sens de soi. Ensuite, les participantes mobilisent les scripts culturels des films et des séries romantiques dans leurs relations amoureuses en imitant certains comportements des personnages. Finalement, bien que le visionnement soit solitaire, les participantes échangent après le visionnement, avec leur partenaire, des membres de leur famille ou leurs ami·es. Ces moments de discussion leur permettent parfois de préciser leurs opinions et leurs valeurs romantiques.

6.1 S'identifier pour créer un sens nouveau

Le modèle texte-lecteur·rice définit la réception comme une entreprise de création de sens. Les spectatrices, inscrites dans un contexte social aux normes partagées, activent les structures du texte pour créer un sens nouveau. Bien qu'elles disposent de latitude dans leur interprétation, le contenu culturel propose tout de même une lecture encouragée (Dayan, 1992). Cette création de sens se fait, entre autres, par l'identification aux personnages et à ce qu'ils ou elles vivent, grâce à un dialogue constant entre soi et l'objet.

6.1.1 Identification aux personnages et réalisme émotionnel

L'une des manières dont s'opère la création de sens est par l'identification aux personnages. Pour La Pastina (2005), l'appropriation se fait par l'identification et la catharsis. Les manières de s'identifier à un personnage sont multiples : Pasquier, en s'appuyant sur le théoricien de la réception Hans Robert Jauss, décrit les différentes modalités d'identification qui ont lieu envers un personnage fictif (Pasquier, 2009). L'une d'elles est l'identification cathartique, au cours de laquelle l'identification aux émotions vécues par

les personnages permet la libération émotionnelle chez les spectatrices. Pasquier décrit cette modalité comme « le plaisir de céder à l'illusion du spectacle » (2009, paragr. 16). L'identification permet de provoquer des émotions en se mettant à la place du ou de la personnage principal·e. Pour les participantes, l'identification à l'héroïne des fictions romantiques permet de créer, revivre ou expérimenter des émotions, telles que la joie, l'espoir ou la tristesse. En s'appuyant sur la connaissance préalable du scénario, les participantes se plongent dans le visionnement en anticipant les émotions qu'elles vont y ressentir.

Cette identification n'est pas tributaire du réalisme des scénarios : que les spectatrices reconnaissent les incohérences pragmatiques de la vie fictionnelle des personnages ne les empêche pas de s'identifier (Pasquier, 2009). Par exemple, les participantes soulignent que les aspects pragmatiques d'une relation comme la gestion d'horaires, ou les aspects moins grandioses comme la gêne au premier rendez-vous n'apparaissent pas dans les fictions romantiques. Ainsi, l'identification et la catharsis opèrent même si les spectatrices ne cèdent pas complètement à l'illusion de la fiction, et ce grâce au réalisme émotionnel (Pasquier, 2009). En effet, les participantes s'identifient plus aux émotions des personnages qu'à leurs actions. Bien qu'elles critiquent les scénarios pour leur manque de réalisme, cela ne les empêche pas de s'identifier aux personnages, car les émotions, elles, sont réalistes (et les émotions vécues par les spectatrices, elles aussi, sont bien réelles).

Dans son étude auprès des publics de la série à succès *Dallas*, Ang (1985) développe le concept de « réalisme émotionnel » pour décrire ce que les publics considèrent comme réaliste au sein de la série. Les situations vécues par les personnages sont plutôt loin de la réalité et ces dernier·es existent en dehors des considérations pragmatiques et quotidiennes des spectateur·ices. En revanche, « ce qui est reconnu comme réaliste, ce n'est pas une connaissance objective du monde, mais une expérience subjective du monde »¹³ (traduction libre, Ang, 1985, p. 45). Les publics s'identifient aux émotions vécues par les personnages, et plus précisément à la fragilité des joies. Ce qui est réaliste dans *Dallas*, c'est le fait que le bonheur soit fragile, qu'on le sache impermanent. Les spectateur·ices se reconnaissent dans l'alternance de joies et de malheurs, de bonheurs et de misères vécue par les personnages fictifs (Ang, 1985). Pour décrire ce réalisme émotionnel, Ang parle d'un réalisme interne, associé à un irréalisme externe : la réalité psychologique, intra-individuelle, des personnages est réaliste, alors que la réalité sociale, le monde dans lequel ils vivent ne l'est pas (Ang, 1985). Dans la présente étude, les participantes reconnaissent les

¹³ “what is recognized as real is not knowledge of the world, but a subjective experience of the world” (Ang, 1985, p. 45)

relations montrées à l'écran comme irréalistes et les critiquent comme telles. Mais la majorité d'entre elles garde à l'esprit le caractère fictif des scénarios. Toutefois, cela ne les empêche pas de s'identifier aux émotions vécues par les personnages qui, elles, sont réalistes. Elles sont d'ailleurs si réalistes que certaines participantes parviennent à les décoder de manière anticipée. Par exemple, elles savent que l'héroïne est amoureuse, avant même que celle-ci ne le sache. Ainsi, au milieu d'intrigues qui ne reflètent pas la vie vécue des participantes, elles parviennent à s'attacher à des sentiments qui, sans être réels, sont bien crédibles, et procurent des émotions bien réelles.

D'après Pasquier (2009), la catharsis ne requiert donc pas l'illusion totale. La catharsis peut se faire malgré les critiques des participantes à propos du manque de réalisme des films : la catharsis « fonctionne comme un moment de suspension des certitudes et non comme une entrée dans l'illusion » (Pasquier, 2009, paragr. 19). Pour Pasquier, c'est peut-être le maintien même de cette lucidité qui permet l'identification émotionnelle et la catharsis. « La lucidité ne bloque donc pas le processus cathartique, c'est peut-être même le contraire : c'est parce qu'on sait comment les arrêter que l'on peut se laisser aller aux émotions. » (Pasquier, 2009, paragr. 19). En ce sens, la conscience du caractère factice de la fiction, conséquence du manque de réalisme observé, permet d'autant plus de se laisser aller aux émotions. Au sein de ce contexte émotionnel maîtrisé, les participantes passent à travers une multitude d'émotions, auxquelles elles ont consenti par avance. Plus qu'y être préparées, elles recherchent ces émotions. Les participantes, consommatrices de films et de séries romantiques depuis plusieurs années, sont d'ailleurs devenues expertes du genre. En s'appuyant sur la prévisibilité du scénario, certaines d'entre elles s'engagent dans le visionnement, spécifiquement à la poursuite de la catharsis.

Si l'identification aux personnages permet la catharsis, elle permet aussi de prendre un pas de recul sur soi, de se voir évoluer au fil des visionnements.

6.1.2 Apprendre sur soi à travers les personnages et les visionnements

Grâce à l'identification, le visionnement permet de mieux apprendre sur soi. Les participantes se reconnaissent dans certains personnages et le visionnement de fictions leur permet de prendre un pas de recul sur leurs propres actions et comportements, d'apprendre sur elles-mêmes ou de préciser leurs volontés dans leurs futures relations amoureuses. Dans une étude sur la réception des séries par les jeunes adultes, Thoër *et al.* (à paraître) analysent comment les jeunes adultes s'approprient les séries pour les intégrer dans leur vie quotidienne. L'une des formes de cette appropriation passe par la création d'une

mémoire numérique de soi. Lors du visionnement ou immédiatement après, les spectateur·ices utilisent les outils numériques pour s'approprier les contenus audiovisuels. Il peut s'agir par exemple de noter certains dialogues, filmer certains extraits ou de conserver et d'écouter la bande originale. Créer ces traces temporelles est une manière, pour les spectateur·ices, de sauvegarder et donc de se remémorer l'expérience du visionnement et qui l'on était à ce moment (Thoër *et al.*, à paraître). Ainsi, le visionnement devient un espace pour comprendre et ré-écrire le soi, en adoptant une perspective réflexive. Dans la présente étude, les contenus audiovisuels sont aussi utilisés comme repères pour se voir évoluer.

En s'appropriant les films et les séries romantiques, les participantes précisent leur identité et leurs envies. Qu'il s'agisse par exemple de leur orientation sexuelle, de leur rapport aux autres et à la séduction, ou de leurs attentes dans leurs futures relations, les personnages fictifs aident à préciser leur connaissance de soi. Nous avons par ailleurs constaté que les participantes revisionnaient des films et des séries à plusieurs reprises. Ces situations de revisionnement leur donnent la possibilité de se remémorer leurs propres analyses et d'observer leurs réactions, le visionnement inscrivant dans le temps leur évolution. Plusieurs participantes décrivent comment leurs réactions sont différentes quand elles regardent à l'âge adulte une série ou un film qu'elles ont déjà vus plus jeunes. En effet, leur posture de spectatrice évolue, et ce de plusieurs manières. D'une part, les relations qui auparavant étaient enviables peuvent désormais être perçues comme malsaines. D'autre part, les personnages sur lesquels les participantes fixaient leur attention ne sont plus les mêmes. Ce changement de focale se fait au profit des personnages qui leur ressemblent ou les interpellent à chacun des visionnements. Par exemple, une participante qui est dans une relation équilibrée verra plus celle-ci à l'écran que les autres relations, ou une participante qui se questionne sur la compatibilité entre ses convictions féministes et sa relation hétérosexuelle s'identifiera plus au personnage secondaire qui partage ces questionnements. Cette évolution du regard critique se fait avec l'avancée en âge, l'accumulation de connaissances (notamment, dans le cas de nos participantes, féministes) et d'expériences. Ainsi, le revisionnement permet de se voir évoluer. Regarder à nouveau les mêmes films et séries permet d'observer ses propres réactions, mais surtout de voir comment ces dernières sont différentes du dernier visionnement. Les participantes remarquent que les éléments qu'elles retiennent après le revisionnement sont différents. Revisionner une série à plusieurs reprises est une pratique déjà documentée, qui peut servir plusieurs desseins. Qu'il s'agisse de rester en contact avec un univers familier, de rejouer l'émotion, de gérer les humeurs ou d'explorer différemment la narration, « chaque expérience de revisionnement est l'occasion d'engager un dialogue avec la série, elle ouvre un

espace de réflexivité qui permet de questionner et de mieux comprendre les émotions ressenties » (Thoër et al., 2021, p. 28).

Thoër et al. (à paraître) décrivent le visionnement des séries comme un espace de mémoire : conserver certains éléments du contenu permet de garder une trace de sa propre vie. En sauvegardant numériquement certains éléments de leurs séries, les jeunes de cette étude créent des marqueurs temporels auxquels ils ou elles peuvent revenir à tout moment. Revenir à ces marqueurs, c'est revivre qui l'on était à ce moment-là, et ainsi engager un dialogue avec le soi du passé. Les participantes de la présente étude n'ont pas rapporté utiliser les outils numériques pour garder avec elles des éléments des contenus audiovisuels. Pour elles, revisionner un contenu suffit à réactiver la mémoire des visionnements précédents et à permettre de constater son évolution.

Créer du sens lors du visionnement n'est pas seulement un moyen de voir les différences ou les similitudes avec son soi du passé, mais aussi avec le futur. En vivant par procuration les relations des personnages, les participantes précisent leurs attentes pour leurs futures relations amoureuses. Pour une participante, expérimenter certains types de relations à travers les personnages l'aide à savoir ce dont elle aurait envie ou non dans ses prochaines relations, étant actuellement célibataire. Ainsi, en s'identifiant aux personnages, les participantes s'approprient les films et les séries romantiques et engagent un dialogue avec les versions passées, présentes et futures d'elles-mêmes.

6.1.3 L'expérience du visionnement comme stratégie de régulation émotionnelle

Les participantes ressentent une multitude d'émotions devant les contenus audiovisuels romantiques. Certaines décrivent expérimenter de la joie, de l'espoir ou de la tristesse. Les participantes semblent être capables d'anticiper l'état émotionnel dans lequel le film ou la série romantique va les plonger. Dans ce cas, regarder un film ou une série romantique est utilisé comme une stratégie de régulation émotionnelle. Le visionnement est un moment cathartique au cours duquel les participantes peuvent vivre pleinement leurs émotions. Pour d'autres participantes, les contenus romantiques sont plus utilisés comme une stratégie de repos émotionnel, en créant une déconnexion avec la vie quotidienne. En effet, les participantes connaissent d'avance les grandes lignes du scénario et la fin la plus probable, c'est-à-dire une fin heureuse pour les deux protagonistes. En ayant ces connaissances préalables, elles utilisent le visionnement de films et de séries romantiques comme un moment de repos : le scénario, facile à suivre, leur permet de se déconcentrer et favorise la détente sans trop d'engagement intellectuel.

Comme pour l'identification cathartique, nous pouvons faire l'hypothèse que c'est parce que l'environnement est contrôlé et maîtrisé que les participantes peuvent se laisser aller à leurs émotions. En effet, les participantes connaissent d'avance les paramètres entourant le scénario et le visionnement. En d'autres termes, elles maîtrisent les ressorts scénaristiques, c'est-à-dire les scripts culturels romantiques diffusés dans ces films et séries. C'est au sein de cet environnement sécuritaire qu'elles peuvent vivre et exprimer leurs émotions.

L'absence d'entourage lors du visionnement favorise aussi ce laisser-aller. En effet, la plupart des participantes rapportent regarder les films et les séries seules. Certaines expliquent ce choix par des raisons logistiques comme l'absence de leur partenaire durant la semaine, leurs goûts cinématographiques différents ou le fait de ne pas aimer devoir concilier le visionnement avec le rythme d'autres personnes (par exemple, mettre en pause pour parler ou aller aux toilettes). Être seules leur permet de se laisser aller à leurs émotions, plus qu'elles ne l'auraient fait en présence de leur partenaire (qui, par ailleurs, peut parfois railler leur goût pour les fictions romantiques). Le visionnement devient alors un espace privé et intime, un moment de connexion émotionnelle à soi, qui permet le repos et la régulation émotionnels.

Ainsi, les fictions romantiques et l'expérience de visionnement sont utilisées par les participantes comme un moment de connexion à leurs émotions, à leurs expériences passées et à leurs aspirations futures.

Les participantes réutilisent aussi certains apprentissages qu'elles tirent de ces contenus dans leurs propres relations romantiques. Voyons comment les scripts sexuels servent de référents pour guider certaines de leurs interactions.

6.2 Mobiliser les scripts culturels dans ses relations amoureuses

D'après la théorie des scripts sexuels (Gagnon, 2008), les contenus culturels, ici les fictions romantiques, diffusent des scripts culturels qui servent de guides collectifs sur la manière de vivre, construire et entretenir ses relations. En partie repris par les publics, une portion de ces scripts culturels est intériorisée et transformée en scripts intrapsychiques.

Certaines participantes tirent des films et séries romantiques des apprentissages qu'elles utilisent dans leurs relations amoureuses. Une participante raconte comment elle apprend à séduire des hommes grâce à ces modèles. S'identifiant au personnage féminin, elle reproduit certaines des stratégies de séduction

qu'elle voit à l'écran dans ses relations vécues. Plusieurs participantes rapportent aussi parfois s'inspirer des films et des séries romantiques pour être plus inventives dans les activités qu'elles peuvent faire avec leur partenaire, comme un pique-nique ou un rendez-vous romantique. Pour d'autres, ce sont les valeurs centrales au couple qu'elles apprennent dans les films et séries romantiques, comme l'importance de la communication ou de l'honnêteté. Ainsi, les participantes reproduisent certains comportements qu'elles voient à l'écran. Ou, en termes plus théoriques, elles intérieurisent certains scripts culturels diffusés pour en faire des scripts intrapsychiques (penser qu'on pourrait plus faire telle ou telle activité), voire des scripts interpersonnels (effectivement mettre en place l'activité, à deux).

Plusieurs participantes rapportent qu'elles ont dû utiliser les films et les séries romantiques comme modèles car elles ont manqué d'autres référents pour apprendre à faire couple. En l'absence d'éducation relationnelle ou d'espace pour échanger à ce sujet, elles se sont tournées vers les films et les séries romantiques pour obtenir des guides comportementaux. En outre, certaines participantes utilisent d'autres types de contenus pour obtenir des informations théoriques sur les relations amoureuses, par exemple des balados sur l'intimité sexo-relationnelle (p.ex. : *Sexe Oral*, *Les Sexmaîtresses*).

Ces résultats sont tout à fait cohérents avec la théorie des scripts sexuels (Gagnon, 2008), et ce, à trois égards.

En premier lieu, les participantes rapportent reproduire, intégrer ou s'inspirer de certains comportements, mais pas de tous. Les films et les séries romantiques diffusent des scripts sexuels culturels, au travers du scénario, des rebondissements du récit et de son dénouement, par le biais des dialogues, de l'évolution des personnages ainsi qu'avec les éléments esthétiques (lumière, décors, habillage sonore, etc.). Les idéaux romantiques (Hefner et Wilson, 2013) ou le script hétérosexuel (Aubrey *et al.*, 2020 ; Kim *et al.*, 2007) sont des exemples de scripts culturels romantiques. Ces deux systèmes nous informent sur les sentiments amoureux ou l'excitation sexuelle qu'il est acceptable de ressentir dans une situation donnée. On y apprend par exemple, qu'on peut s'attendre à reconnaître notre âme-sœur le jour où elle se présentera à nous et qu'à partir de ce jour, l'amour suffira à surmonter les obstacles que la vie apportera. La théorie des scripts sexuels postule une intérieurisation négociée des scripts culturels. En d'autres termes, ce n'est pas l'entièreté ni la totalité des scripts qui sont intérieurisés par les individus. Confrontés à la multiplicité et à la diversité des scripts en circulation, les individus en intègrent certains, en rejettent d'autres ou modifient ou subvertissent les scripts. Dans la présente étude, les participantes n'intègrent

pas l'entièreté des scripts qui sont diffusés. Les comportements que les participantes rapportent reproduire restent circonscrits à des comportements isolés mais ne concernent pas l'entièreté du script. Quelques participantes soulignent l'importance de garder une distance avec la fiction, justement parce qu'il s'agit de fiction. Elles gardent à l'esprit que ce que présente le film n'est pas la réalité, et qu'il ne serait pas souhaitable de tout reproduire. Cela est cohérent avec l'intériorisation négociée dont parle la théorie des scripts sexuels : les publics peuvent choisir les scripts auxquels ils s'exposent, mais aussi en adopter seulement une partie et rester critiques. Les études de réception concluent aussi à cette lecture négociée : même si une lecture est encouragée par le texte, les publics sont actifs dans la réception et peuvent subvertir le message envoyé (Hall et CCCS, 1994).

En deuxième lieu, les participantes rapportent avoir utilisé les films et les séries romantiques comme modèles de couple, car elles ont manqué d'autres espaces pour échanger ou apprendre sur les relations amoureuses. C'est parce qu'elles manquent d'éducation relationnelle qu'elles se tournent vers les films et les séries. On peut définir l'éducation relationnelle comme un ensemble d'efforts ou de programmes destinés à outiller les individus pour les aider à maintenir des relations stables et saines (Markman et Rhoades, 2012 ; Navaneetham *et al.*, 2025). Si la littérature se penche principalement sur les programmes formalisés d'éducation relationnelle, les participantes rapportent avoir eu aussi besoin d'espaces informels pour explorer les thématiques de l'amour et des relations. Alors que la plupart des programmes visent principalement à éviter aux jeunes de s'investir dans des relations délétères (Navaneetham *et al.*, 2025), d'autres initiatives, plus féministes, visent la création de relations intimes plus égalitaires pour, à terme, construire une société plus juste (Herrera Gómez, 2021).

La théorie des scripts sexuels indique que l'influence des scripts sexuels culturels est plus grande au début de la vie des individus, quand ils ou elles ont moins d'expérience pour nuancer les modèles appris (Gagnon, 2008). Les individus se tournent alors vers les modèles largement diffusés, en l'absence de modèles plus individuels à disposition, qu'ils ou elles auraient pu acquérir par l'éducation ou l'expérience. Certaines participantes partagent cette expérience, rapportant avoir utilisé les fictions romantiques comme modèles car elles n'avaient pas d'autres modèles sur lesquels s'appuyer. Ce résultat me questionne sur la nécessité d'ajouter des espaces d'échanges et d'information à propos des relations sexo-affectives pour les jeunes adolescent·es, hors des contenus de fiction. En effet, certains films et séries romantiques diffusant des scripts culturels qui autorisent la violence masculine (Masanet et Dhaenens, 2019), ou qui renforcent les stéréotypes de genre et les rôles genrés dans la sexualité (Aubrey *et al.*, 2020), il serait important d'offrir

des modèles alternatifs auxquels les adolescent·es pourraient se référer, ce qui pourrait participer à la création de relations amoureuses plus égalitaires.

En troisième lieu, la manière dont les participantes font appel à ou s'inspirent des scripts culturels évolue avec le temps. Plus particulièrement, les participantes deviennent plus critiques des scripts culturels en vieillissant. A mesure qu'elles gagnent en expérience et que leurs valeurs évoluent, la posture critique des participantes se développe. Les changements qui en découlent sont multiples : les participantes ne s'identifient plus aux mêmes personnages, elles ne se concentrent plus sur les mêmes relations et elles n'envient plus les mêmes relations. Cela concorde avec la théorie des scripts sexuels (Gagnon, 2008). En effet, pour Simon et Gagnon, les scripts culturels diffusés à grande échelle par les produits médiatiques sont plus influents au début de la vie puis perdent de leur influence. A mesure que les individus avancent en âge, ils ou elles accumulent des expériences et ont désormais plus de points de comparaison pour savoir comment agir (Rittenhour et Sauder, 2024). Le besoin de rechercher des modèles collectifs diminue, les individus pouvant désormais se fier à ce qu'ils ou elles ont déjà vécu. Regardant des films maintenant qu'elles sont plus âgées, les participantes le font à l'aune de leurs nouvelles expériences et de leurs nouvelles convictions. Par exemple, une participante rapportait reconnaître aujourd'hui comme de la violence conjugale la relation de Chuck et Blair dans *Gossip Girl*, alors qu'elle la comprenait auparavant comme une passion enviable.

En outre, la mobilisation des scripts culturels se fait même si les participantes regardent ces contenus principalement seules, les séances de visionnement avec leur partenaire ou avec d'autres personnes étant plus rares. Toutefois, les échanges qu'elles entretiennent après leur visionnement participent à façonner leur appropriation.

6.3 Échanger autour des films et des séries romantiques

6.3.1 Commencer par la solitude...

Le plus souvent, les participantes regardent des films et des séries romantiques seules, en cohérence avec ce qu'indique la littérature. En 2019, Dessinges et Perticoz (2021) interrogent plus de 2000 jeunes français·es âgé·es entre 18 et 25 ans pour connaître leurs habitudes de visionnement. Le visionnement en solitaire est alors le plus favorisé (plus de 60% des séries et plus de 35% des films sont regardés seul·es, tous genres confondus). La tendance s'inverse dès que les jeunes emménagent avec leur partenaire amoureux : pour les couples qui vivent sous le même toit, le visionnement en couple est favorisé

(Dessinges et Perticoz, 2021). Les participantes de la présente étude aussi regardent leurs films et séries romantiques le plus souvent seules (8 participantes sur 12). Les 3 participantes qui disent regarder les contenus parfois seules, parfois avec leur partenaire sont en concubinage. En revanche, certaines participantes en concubinage regardent toujours seules, même en vivant avec leur partenaire.

Plusieurs pistes pourraient expliquer le choix de visionnement individuel.

En premier, cela peut s'expliquer par la grande diversification des contenus disponibles, associés à la multiplication des plateformes et des supports de visionnement. Les publics ne se retrouvent plus à une heure fixe devant le poste de télévision pour regarder collectivement le même programme télévisé. Le visionnement de films et de séries n'est plus un rendez-vous auquel on se soumet. Alors que le visionnement du dernier épisode de sa série préférée était auparavant un rendez-vous, c'est plutôt aujourd'hui un visionnement en creux, pour combler un temps solitaire (Castro *et al.*, 2021). Une participante, Astrid, raconte que, si elle peut parfois prendre du temps pour poursuivre sa série, le visionnement peut à d'autres moments n'être qu'une manière de combler un temps libre. Dans ce cas, ce n'est pas un support à la sociabilité mais plutôt une stratégie pour tromper l'ennui.

En deuxième, le choix des participantes de regarder un film ou une série romantique seules peut être compris comme une volonté de connexion avec soi. Pour certaines participantes, le moment du visionnement devient un moment intime de retrouvailles avec soi. Être seule permet alors aux participantes de laisser aller leurs émotions sans crainte d'inquiéter leurs proches. Ainsi, le visionnement solitaire est nécessaire pour vivre pleinement l'expression de ses émotions et s'installer dans cette intimité et cette connexion à soi. Il semble être une condition favorisant la réussite de la catharsis.

En troisième, la multiplicité des plateformes de *streaming* et de l'offre de contenus favorise un visionnement asynchrone et rend plus difficiles les échanges avec les proches, puisque chacun·e regarde un film ou une série différente (Feiereisen *et al.*, 2019). Toutefois, les socialités hors-ligne persistent, malgré le visionnement en solitaire (Dessinges et Perticoz, 2021). Les participantes échangent avec d'autres, hors ligne ou en ligne, à la suite du visionnement, pour partager leurs expériences et leurs réflexions.

6.3.2 ... puis échanger ensuite

La fréquence des échanges après le visionnement du film varie selon les participantes. Certaines participantes ne parlent pas ou très peu de leur expérience de visionnement. Elles considèrent que la télévision n'est pas un sujet de conversation intéressant, déclarent ne pas avoir dans leur entourage une personne avec qui partager leurs impressions ou bien jugent que les goûts en matière de films et de séries sont des sujets intimes qu'elles ne partagent qu'avec leur cercle le plus proche. D'autres participantes discutent de ces contenus avec leur entourage de manière superficielle. Elles racontent le film ou la série comme une activité de leur journée, ou bien partagent avec leurs proches quelques recommandations des films et séries qu'elles ont visionnés récemment. Enfin, pour un dernier groupe de participantes, échanger sur le film (plus que pour les séries, dont le rythme de visionnement est plus hétérogène (Fabre *et al.*, 2021)) fait partie intégrante de l'expérience de visionnement ; l'actualité cinématographique et les derniers films regardés constituant d'ailleurs pour certaines un sujet d'échange important dans leurs réseaux de socialité. Dans ce cas, les discussions permettent de partager leurs réflexions critiques et d'ainsi enrichir leur analyse. Échanger et mettre en commun les perspectives avec son partenaire ou ses ami·es permet de prendre en compte de nouveaux éléments dans l'analyse et ainsi de gagner un nouveau recul sur le film ou la série en question. Pour une participante, Charline, partager une liste de films qui montrent des relations violentes à ses amies qu'elle soupçonne de vivre des situations similaires est une manière de les aider à prendre conscience des dynamiques de violence dans leur relation, et ultimement de quitter la relation. Dans ce cas, les recommandations de films à regarder sont aussi un outil pour soutenir l'amie dans cette situation.

Les échanges que les participantes entretiennent diffèrent aussi suivant la personne de l'entourage à qui elles parlent. Par exemple, certaines participantes parlent des films de manière superficielle avec leur partenaire, mais s'engagent dans des conversations plus profondes, à propos de l'intrigue ou du développement des personnages, avec leurs ami·es proches.

Dans son étude sur la communauté de fans de *Hélène et les garçons*, Pasquier soulignait comment les conversations après le visionnement des épisodes permettent aux jeunes d'apprendre collectivement la performance attendue de leur identité de genre (Pasquier, 2002). Ici, les discussions entre pairs ou en couple ne semblent pas jouer un rôle aussi prescriptif ou normatif que les résultats de Pasquier nous l'avaient fait anticiper. Dans le cadre de notre étude, les discussions qu'entretiennent certaines des participantes du troisième groupe avec leurs proches semblent être davantage des échanges introspectifs.

Il s'agit pour ces participantes de comparer leurs interprétations et impressions. Cette différence peut s'expliquer par la différence d'âge des deux échantillons. Dans son étude, Pasquier s'appuie sur l'analyse de lettres et l'observation du public adolescent de la série *Hélène et les garçons*. A cet âge, se référer à des modèles est important pour aider à la construction de son identité et de ses relations. Les participantes de notre étude sont âgées de 21 à 25 ans, et les modèles extérieurs en matière de relations et de sexualité ont moins d'influence (Rittenhour et Sauder, 2024).

Pour nos participantes, ces conversations sont l'occasion de mieux comprendre les personnages et leurs comportements, de s'interroger et d'affirmer leurs valeurs romantiques, en identifiant ce qui est acceptable ou non. Enfin, converser à propos des personnages des films peut aussi servir de support pour conseiller leurs amies dans leurs relations, et éventuellement les aider à aller davantage vers des relations saines et égalitaires. Les participantes, en plus de s'inspirer des comportements à l'écran, peuvent ainsi les utiliser pour réfléchir entre amies à propos des relations amoureuses.

Dans leur étude, Thoër *et al.* (à paraître) décrivent ces dialogues comme un mécanisme d'appropriation. L'expérience du visionnement d'une série devient un espace pour le dialogue, d'une part car elle offre des références partagées, pour se comprendre et se sentir compris·e, et d'autre part car s'appuyer sur la série permet d'aborder des sujets qui seraient délicats à amener autrement. Que les proches aient regardé ou non la même série, raconter certaines scènes permet d'ouvrir des conversations. Les autrices observent ainsi, comme nous le faisons, que les contenus fictifs servent de support - ou de prétexte - pour échanger avec des proches sur des sujets qui seraient autrement tabous ou de l'ordre de l'intime.

6.4 Aimer (et critiquer) un objet dévalué

Le goût des participantes pour les fictions romantiques et leurs habitudes de visionnement témoignent d'un rapport complexe à cet objet, entre appréciation, critique, agentivité et culpabilité.

Tout d'abord, bien que l'expérience du visionnement soit un espace pour se détendre, se reposer ou réguler ses émotions, les participantes restent critiques des contenus de fictions romantiques, dont elles connaissent les écueils et les défauts. Comme nous l'avons souligné plus haut, elles critiquent à la fois l'uniformité des films romantiques dont on connaît déjà la fin, et la manière dont les relations sont représentées (irréalistes, inégalitaires, stéréotypées). Être critique n'empêche pas le plaisir du visionnement. En effet, dans une étude de contenu sur trois blogues de critiques féministes sur la culture

populaire, Loreck (2018) développe le concept de « pleasurable feminist criticism », qu'on pourrait traduire par « critique féministe jubilatoire ». L'autrice défend que critiquer le contenu est une manière d'interagir avec celui-ci, et se sentir apte à le critiquer crée un sentiment de plaisir, en plus d'un sentiment d'appartenance à une communauté de pensée (Loreck, 2018). Elle décline trois manières de prendre du plaisir en critiquant un objet culturel. Tout d'abord, sentir qu'on a la compétence culturelle pour décoder, analyser puis critiquer un texte crée un sentiment de plaisir. Ensuite, critiquer le texte donne un sentiment de contrôle et domination sur le texte, qui peut être plaisant. Enfin, critiquer un contenu peut créer un sentiment de collectivité : savoir que les autres font les mêmes critiques que soi permet de se sentir appartenir à une communauté (Loreck, 2018). Ainsi, critiquer un contenu crée le plaisir plus qu'il ne l'empêche. Dans le cadre de cette étude, les participantes ne semblent pas tirer un plaisir particulier de la critique. Toutefois, le concept de critique féministe jubilatoire permet de souligner que critique et plaisir du visionnement ne sont pas incompatibles, ils peuvent co-exister, voire parfois se nourrir (Loreck, 2018). De plus, pour nos participantes, le plaisir du visionnement persiste malgré leurs critiques du scénario et des représentations romantiques. Par exemple, critique et appréciation de la prévisibilité du scénario cohabitent car celle-ci permet le réconfort et la catharsis.

Ensuite, le visionnement est une expérience intime, mais qui est teintée d'un discours social dépréciatif. Les contenus audiovisuels romantiques restent socialement dévalorisés en tant que culture populaire féminine (Levine, 2015). Pour Chedaleux (2022), le mépris des fictions regardées par les femmes (les *soap operas* dans son étude) « participe d'une plus vaste entreprise de dévaluation de la « culture populaire féminine » – c'est-à-dire des genres et formats culturels associés aux femmes et au féminin – qui a pour enjeu la perpétuation des hiérarchies de genre et de classe » (Chedaleux, 2022, p. 15). Les contenus à destination des femmes sont systématiquement dévalués, incluant par les femmes elles-mêmes, entraînant des effets très concrets, telle que le maintien des femmes dans une position subalterne (Chedaleux, 2022). Alors que le visionnement se fait seule et peut être un moment de connexion avec soi, cette expérience ne peut rester totalement imperméable au discours extérieur. L'expérience intime est indissociable du contexte social de création et de réception de l'œuvre. Le modèle texte-lecteur·rice permet de souligner que la création de sens qui a lieu lors de la réception se fait au sein d'un contexte social, à l'aune des clés de compréhension qui y sont partagées (Dayan, 1992). Ainsi, on ne peut ignorer le rôle que le discours social dépréciatif a pour les spectatrices d'un genre qui est perpétuellement taxé de trop prévisible ou de piètre qualité esthétique. Ce discours social peut avoir un impact sur son expérience de visionnement, et son identité en tant que spectatrice.

En effet, s'inscrire dans une posture de téléspectatrice va nécessairement avec une manière de se présenter au monde. Les goûts télévisuels et les personnages auxquels s'identifient les participantes construisent pour elles une image qui sera interprétée par les autres. « [L']expérience individuelle du programme est intimement liée à des formes de présentation de soi comme téléspectateur bien particulières » (Pasquier, 2009, paragr. 24). Deux de nos participantes ont nommé que leur consommation pouvait engendrer gêne ou culpabilité. L'une culpabilise quand elle regarde trop de films de Noël en rafale, et l'autre essaie de se tourner vers des films classiques, largement reconnus pour leur bonne qualité (p.ex : *Titanic*, de J. Cameron ou *Le Bonheur d'A. Varda*), pour accéder au plaisir du visionnement tout en diminuant la culpabilité associée à l'attrait pour les contenus romantiques. Pour cette participante, visionner des films romantiques est plus acceptable lorsque ces derniers sont communément considérés comme de bons films. Dans ce cas, le visionnement de films et de séries romantiques est parfois vécu comme un plaisir coupable. Néanmoins, la plupart des participantes semblent tout de même à l'aise avec cette pratique de visionnement.

Comme nous l'avons souligné, les films et les séries romantiques appartiennent à la culture dite populaire et consistent en un genre qui est socialement dévalué, spécifiquement parce qu'il est orienté vers un public féminin (Levine, 2015). Dans *La culture des individus* (2006), le sociologue Bernard Lahire adapte aux productions contemporaines les concepts de « culture chaude » et de « culture froide » développés par Dupont à propos de la culture antique. La culture froide consisterait en la « haute culture » et contient les créations culturelles qu'on admire, à distance, pour leur excellence. Au contraire, la culture chaude consiste en la culture populaire, celle du divertissement et du loisir. Cette dernière demande un investissement du public, c'est une culture vécue, expérimentée. Alors que pour la culture froide, on apprécie le texte pour le texte, hors de son contexte et à distance, la culture chaude consiste en une « culture [...] de la participation et de l'identification » (Lahire, 2006, p. 72). Par exemple, l'implication du public à l'opéra (culture froide) est régie par des codes et sa présence ne se manifeste qu'à certains moments prédéterminés (p. ex : entre les mouvements). En revanche, lors d'un spectacle de flamenco (culture chaude), la participation du public (p. ex : taper dans ses mains) est nécessaire au bon déroulement du spectacle et ne pas le faire serait un signe d'impolitesse (Lahire, 2006). Nos participantes recherchent cette implication dans leurs expériences de visionnement : si regarder un film ou une série romantique est agréable, ce n'est pas pour la qualité du film ou de la série mais pour l'expérience que le visionnement provoque en elles. Cela concorde avec le fait que les fictions romantiques appartiennent à la culture populaire, donc à la « culture chaude ».

6.5 Apports, limites et pistes de recherche et d'action

6.5.1 Apports du cadre théorique

Nous avons appuyé notre analyse sur un cadre théorique novateur, rassemblant la théorie des scripts, le modèle texte-lecteur·rice et le concept d'appropriation. Nous nous inspirons ici d'Albenga (2019) qui avait elle aussi appuyé son analyse sur la mise en dialogue des scripts sexuels et du concept d'appropriation. Nous avons tâché ici de décrire et d'opérationnaliser de manière plus expansive la façon dont ces deux cadres conceptuels pouvaient fonctionner ensemble. Voyons les apports de ce cadre théorique.

Tout d'abord, utiliser la notion d'appropriation telle que définie par Chartier, soit le sens donné au contenu et les échanges sociaux qui ont lieu autour des œuvres reçues (Chartier, 1987 cité dans Albenga, 2019), a permis d'opérationnaliser l'intégration négociée dont parle Gagnon (2008). En effet, Gagnon ne décrit que peu comment les scripts culturels sont intériorisés en scripts intrapsychiques. Le concept d'appropriation nous a offert ici des pistes concrètes pour la création de la grille d'entretien : questionner les participantes sur les sens donnés au contenu et les échanges qu'elles entretiennent à leur propos a permis d'ancrer l'appropriation dans des aspects pragmatiques et tangibles des habitudes de visionnement des spectatrices.

Ensuite, associer ici la notion d'appropriation, le modèle texte-lecteur·rice et la théorie des scripts a permis de mieux intégrer le contexte socio-culturel dans notre étude. Le modèle texte-lecteur·rice et la théorie des scripts s'ancrent tous deux fortement dans une conception socialement et historiquement située de la réception pour l'un et de la sexualité pour l'autre. Associer ces deux modèles à l'appropriation a permis de bien ancrer cette dernière dans un contexte socio-culturel précis. Ce contexte se manifeste notamment par les contenus qui sont appropriés : le concept de scripts culturels permet de décrire de quoi sont faites les « structures du texte [...] activ[ées] » (Dayan, 1992, p. 144) lors de la réception. Intégrer le concept de scripts dans les théories de la réception a permis de mieux délimiter les contenus appropriés. De la même manière, le modèle texte-lecteur·rice permet de situer l'intégration des scripts culturels en scripts intrapsychiques dans un contexte socio-culturel précis. L'appropriation se fait au sein d'une « communauté interprétative » (Esquenazi, 2007), où elle est guidée par les outils de pensée qui y sont partagés. Ici, ces clés de compréhension se matérialisent lors de la période d'échanges : c'est à ce moment qu'elles sont réactualisées, mises en commun ou au contraire débattues.

Enfin, la notion d'appropriation a permis de définir de manière nuancée comment les adoptions et les critiques peuvent cohabiter. Alors que Gagnon (2008) décrivait déjà que les scripts culturels ne faisaient pas l'objet d'une intériorisation complète, ajouter le concept d'appropriation à notre cadre a permis de décrire plus précisément la coexistence de critiques et d'intégrations des scripts culturels. Également, ces adoptions et ces critiques mènent à l'action, et cette dimension est présente dans les deux conceptualisations. Une partie des scripts culturels intégrés va être mise en pratique dans les scripts interpersonnels (Gagnon, 2008) ; et les nouveaux scripts créés par appropriation guident les choix amoureux et les attentes dans les futures relations (Albenga, 2019).

Pour conclure, les participantes s'identifient aux personnages grâce au réalisme émotionnel des fictions romantiques. Cela engage un dialogue constant entre le contenu et les spectatrices, qui leur permet d'apprendre sur elles-mêmes, en lien avec les versions passées et futures d'elles-mêmes. Elles utilisent l'expérience du visionnement comme un espace cathartique ou de régulation émotionnelle, et mobilisent les scripts culturels qui sont diffusés dans la fiction dans leurs propres relations amoureuses. Bien que le visionnement soit souvent solitaire, les participantes s'inscrivent dans des communautés de réception en échangeant sur les contenus qu'elles ont visionnés. Ainsi, le contexte social de création et de réception teinte l'appropriation des participantes, puisque les participantes ne peuvent interpréter un contenu qu'à l'aune des outils de pensée dont elles disposent. Se dessine finalement un rapport ambivalent à ces contenus, qui apportent réconfort et sont appréciés, malgré un discours social qui les dévalorisent.

6.5.2 Limites et pistes de recherche et d'action

Le présent travail fait face à deux limites essentielles, dont la prise en compte est nécessaire pour comprendre ces résultats de manière nuancée. La première limite concerne l'échantillon. D'une part, la petitesse de l'échantillon ne nous permet pas d'obtenir des résultats généralisables. Bien que les méthodes qualitatives n'aspirent pas à la généralisation des résultats, il reste important de souligner cette limite. Cela nous empêche d'offrir une vision complète des processus à l'œuvre ici ou de décrire la diversité des expériences vécues par les spectatrices. Aussi, le recrutement par volontaires présente certains biais intrinsèques, comme celui de l'autosélection. Gardons à l'esprit que les participantes interrogées ici sont les spectatrices qui étaient assez motivées et engagées pour participer à une telle étude. D'autre part, la forte homogénéité au sein de l'échantillon pourrait expliquer l'absence de certaines critiques, telles que le manque de diversité ethnoculturelle ou de diversité sexuelle et de genre parmi les personnages. À propos du deuxième point, les participantes ont été par le passé ou sont présentement engagées dans des

relations hétérosexuelles. Leurs relations, comment elles les comprennent, les expérimentent et les vivent, s'inscrivent dans un contexte social hétéronormatif, où l'hétérosexualité est érigée comme système politique qui régit les institutions, les relations et ultimement les identités (Tin, 2013). Bien que les participantes n'aient pas été critiques de l'hétérosexualité comme système ou que les critiques sur l'invisibilisation des relations non-hétérosexuelles dans les fictions romantiques n'aient été que rares (ce qui peut s'expliquer par la composition de l'échantillon), je crois qu'on ne peut ignorer que le contexte socioculturel dans lesquels ces fictions sont produites et regardées place l'hétérosexualité comme norme (Tin, 2013). Pour les participantes, la prise en compte de ce contexte se traduit par les critiques féministes que certaines ont pu faire de ces films et séries. Elles critiquent les dynamiques inégalitaires qui imprègnent les relations à l'écran et soulignent parfois la *glamourisation* de la violence. Toutefois, aucune n'est allée jusqu'à remettre en question l'hétérosexualité comme système.

Ensuite, nous avons fait le choix de considérer ensemble les films et les séries romantiques. Les participantes ont parlé des films et des séries qu'elles visionnaient de manière indifférenciée, ce qui ne nous permet pas d'observer en détail les variations dans l'appropriation des contenus selon leur format. Ce choix épistémologique est justifié par le grand succès actuel des séries, notamment romantiques, et la coexistence des deux formats (films et séries) sur les plateformes de *streaming*. « La frontière entre cinéma et séries télévisées semble s'effacer, avec des modes de production et de réception très proches, des réalisateurs et acteurs qui passent de l'un à l'autre, des hiérarchies culturelles qui se redistribuent peu à peu » (Crémieux & Hudelet (2020), cité par Roblin, 2023, p. 1). Dans une ère où le visionnement est asynchrone et parfois déstructuré (Feiereisen *et al.*, 2019), on peut postuler que les modes de consommation se ressemblent de plus en plus. Par exemple, on regarde plusieurs épisodes d'une série à la suite ou on arrête un film au milieu, pour le reprendre le lendemain. Toutefois, les séries se déployant sur une temporalité plus longue, l'attachement aux personnages et la familiarité des univers pourraient changer les modalités d'appropriation des spectatrices. Il serait donc intéressant d'explorer les convergences et divergences entre les réceptions des films et des séries romantiques, et la manière dont leurs appropriations diffèrent. En effet, les scénarios des films romantiques s'appuient – pour la plupart – sur les mêmes tropes et rebondissements. Cette prévisibilité crée un sentiment de familiarité, et il serait intéressant de se questionner sur les éventuelles similitudes et divergences entre cette familiarité, et celle créée par la temporalité longue des séries.

Enfin, les résultats de cette recherche nous questionnent sur la nécessité d'offrir des espaces d'éducation et de discussion sur les relations amoureuses à destination des jeunes. Plusieurs participantes ont mentionné s'être inspirées des films et séries romantiques pour leurs propres relations face au manque d'autres sphères pour apprendre et échanger à ce sujet. Au vu des représentations idéalisées que montrent les films et les séries romantiques, il serait important d'offrir aux jeunes d'autres espaces d'éducation relationnelle, ou analyser ceux déjà existants et si la distance critique par rapport aux fictions romantiques y est encouragée.

CONCLUSION

J'ai commencé ce mémoire en soulignant le rapport intime qui peut se créer entre les spectatrices et les contenus qu'elles regardent. Considérant que le mythe du prince charmant est collectivement critiqué, et que les fictions romantiques connaissent encore un grand succès auprès des audiences, principalement les femmes, quel regard ces dernières portent-elles sur ces contenus ? Considérant que les études de réception décrivent que les interprétations d'un texte peuvent être multiples, tout en reconnaissant une lecture encouragée, quelle lecture les femmes spectatrices des films et séries romantiques ont de ces contenus ?

Ce mémoire a été guidé par la volonté d'une part d'explorer la manière dont les jeunes femmes ayant eu au moins une relation amoureuse hétérosexuelle font dialoguer leurs relations romantiques et les films et séries romantiques visionnés et d'autre part de décrire l'appropriation par ces spectatrices des scripts culturels romantiques présents dans ces contenus.

Nos résultats indiquent que, pour les participantes, l'expérience du visionnement est une expérience émotionnelle. Elles s'appuient sur la prévisibilité du scénario pour faire du visionnement un espace cathartique où vivre ou revivre des émotions. Bien qu'elles regardent ces contenus principalement seules, la plupart des participantes échangent avec leur entourage proche à propos des films et séries romantiques qu'elles ont visionnés. Pour certaines, ces conversations sont l'occasion d'approfondir leurs réflexions introspectives et de se questionner collectivement sur leurs valeurs amoureuses. Pour d'autres, il s'agit simplement d'échanger avec leurs proches sur une activité de leur journée, les films et les séries romantiques constituant alors un sujet de conversation parmi d'autres. Enfin, les participantes réutilisent certains éléments des scripts diffusés ou s'en inspirent dans leurs propres relations romantiques, sans pour autant les adopter tels quels. Plusieurs critiquent par exemple, le manque de réalisme, l'idéalisation des relations, ou les stéréotypes de genre dans les relations à l'écran. Ces critiques évoluent avec le temps et les revisionnements. Ainsi, l'appropriation se caractérise par de nombreux va-et-vient entre le contenu et la spectatrice : son expérience éclaire la fiction et l'interprétation qu'elle en fait, et la fiction enrichit son expérience. L'appropriation des scripts culturels romantiques constitue un dialogue constant entre soi et le contenu, que les participantes expérimentent, analysent et interprètent à l'aune de leurs expériences vécues et des outils conceptuels à leur disposition.

Toutefois, bien que les participantes témoignent d'une expérience des contenus de fiction largement enrichissante, ces pratiques de visionnement restent marquées par le discours social dépréciatif dont font l'objet les contenus de fiction dits féminins. Peut-être serait-il temps d'arrêter de dévaluer les contenus consommés par les femmes. Sachant que l'expérience est positive pour les spectatrices, que le visionnement permet d'évoluer et de se voir grandir, il est grand temps de laisser les femmes tranquilles à propos de leurs goûts et préférences.

A partir de ces contenus hétéronormatifs, les spectatrices formulent des critiques. Il serait intéressant de se questionner sur les critiques que les publics pourraient faire à propos de contenus plus radicaux ou subversifs. En effet, certaines équipes de production utilisent les films et les séries télévisées comme une occasion de penser et de donner à voir des mondes utopiques et égalitaires, où les personnages peuvent lutter contre la violence coloniale et patriarcale en faisant usage d'une « forme radicale d'agentivité politique » (Poirier-Saumure, 2022, p. 167). Puisque les contenus visionnés sont appropriés et participent à façonner notre vision du monde, il me semble essentiel d'appeler à une réelle diversification des tropes, allant au-delà de l'inclusion superficielle de personnages hors des normes dominantes (Boisvert *et al.*, 2024), ainsi qu'une diffusion et une publicisation larges de ces contenus.

ANNEXE A
AFFICHE DE RECRUTEMENT



VOUS AIMEZ LES FILMS
ET LES SÉRIES
ROMANTIQUES ?

La science a
besoin de vous !

Participez à une étude

entretien | 2h | compensation | en présence ou
individuel 35\$ en virtuel

Pour participer, il faut :

- être une femme entre 18 et 25 ans
- regarder des films ou des séries romantiques (au moins 2 films ou 4 épisodes de séries par mois)
- avoir vécu au moins une relation amoureuse hétérosexuelle significative
- parler le français comme langue principale
- habiter en Europe francophone ou au Québec

Ecrivez-moi !

JULIETTE CHEVET - ÉTUDIANTE-CHERCHEUSE
CHEVET.JULIETTE@COURRIER.UQAM.CA



ANNEXE B
GUIDE D'ENTRETIEN

Visionnement de films et séries romantiques : appropriation des scripts culturels par les femmes adultes émergentes
Guide d'entretien individuel (entre 1h30 et 2h)

Au début de l'entretien qualitatif :

- Me présenter et présenter la recherche
- Repasser le formulaire d'information et de consentement avec la participante et faire signer le formulaire
- Répondre aux questions de la participante
- Avec l'accord de la participante, débuter l'enregistrement

Thème	Questions	Questions de relance	Ce qui est attendu
INTRODUCTION			
Introduction	Peux-tu me parler un peu de toi, pour te présenter ? Peux-tu me citer quelques films/séries romantiques que tu as aimés au cours de ta vie ? Depuis quand regardes-tu des films / séries romantiques ?	As-tu une occupation professionnelle en ce moment ? Laquelle ? Si tu devais te présenter à un·e inconnu·e, comment te présenterais-tu ? A quoi ressemble ta vie amoureuse et sociale en ce moment ? Quels sont tes films / séries romantiques préférés ? Quels sont ceux que tu as regardés récemment ? Comment choisis-tu les films que tu vas regarder ? (p. ex. : recommandation, algorithme de la plateforme, sorties récentes...)	Statut relationnel, professionnel et familial actuel Répertoire des films et séries romantiques de la participante
REGARDER LES EXTRAITS			
Regarder les extraits choisis par la participante : la	Qu'est-ce qui t'interpelle / te touche dans cet extrait ?	Qu'est-ce que tu trouves intéressant dans cet extrait ?	Lien avec l'extrait et le film et la série dont il est issu

<p>laisser commenter librement, puis poser les questions si besoin</p> <p>Bien noter les sources des extraits + les timecodes</p>	<p>Peux-tu me parler un peu de ce film/ cette série ?</p> <p>Quels sont les personnages ou les situations auxquels tu t'identifies le plus et pourquoi ?</p> <p>As-tu déjà fait un lien entre cet extrait et un événement dans ta vie ? Si oui, peux-tu me raconter ? (Est-ce que cet extrait te rappelle des moments ou des expériences de ta vie personnelle ? Si oui, lesquels ?)</p> <p style="text-align: center;"><i>Répéter pour chaque extrait</i></p>	<p>À quel moment l'as-tu regardé ? Qu'est-ce qui se passait dans ta vie à ce moment-là ? Quelle place occupe ce film / cette série dans ta vie ?</p> <p>Est-ce qu'il y a des personnages que tu aimes/détestes particulièrement ?</p> <p>Cet extrait t'a-t-il amenée à réfléchir ? à repenser à une situation de ta vie ou t'a inspirée pour aborder une situation ? (As-tu déjà vécu une situation dans ta vie durant laquelle tu as pensé à cet extrait ?) Qu'y avait-il de ressemblant entre la situation et l'extrait ? de différent ? De quelle manière cet extrait t'a-t-il été utile dans la situation ?</p>	<p>Identification aux personnages et aux situations</p> <p>Mobilisation de l'extrait dans le quotidien</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------

PARCOURS DE VIE AMOUREUSE ET IDÉAL ROMANTIQUE

	<p>Qu'est-ce que tu penses de l'amour et du couple ?</p> <p>Peux-tu me parler de tes relations amoureuses significatives, passées ou actuelles ?</p>	<p>Aimes-tu être en amour et en couple ? Quelle serait une relation romantique idéale pour toi ?</p> <p>A quoi ressemblaient les relations que tu as déjà vécues / que tu es en train de vivre ? (exclusivité ou non, durée de la relation, type de relation). En quelques mots, comment les as-tu vécues ?</p>	<p>Idéal romantique de la participante</p> <p>Rapide parcours amoureux. Les informations serviront à éclairer les réponses suivantes.</p>
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

SENS DONNÉ AUX CONTENUS

	<p>Que t'apportent les films et les séries romantiques ?</p> <p>Qu'est-ce que tu retires de ce type de contenu ?</p> <p>Peux-tu me raconter un souvenir durant lequel tu as fait un lien entre ta vie réelle et un film/série ? (préciser que la question ci-haut portait sur l'extrait uniquement, et qu'ici ça peut porter sur d'autres films/séries)</p> <p>D'après toi, quelle image du couple et de l'amour ces films/séries transmettent-ils ? quelle image des hommes et des femmes ?</p>	<p>Qu'est-ce qui te plait dans ces films / séries ? Qu'est-ce que tu aimes dans ces contenus ?</p> <p>Qu'est-ce que tu recherches dans ce type de contenu ?</p> <p>Quels sont les éléments que tu retiens après avoir regardé un film/une série ?</p> <p>Comment tu te sens à la fin du visionnement ?</p> <p>Est-ce que tu t'inspires parfois, dans ta vie, de certains films/séries romantiques ? Si oui, comment et dans quelle situation ? (Par ex., stratégies de séduction ou pour résoudre un conflit ?)</p> <p>Parle-moi des ressemblances/différences qu'il y a entre les films et séries romantiques que tu aimes et ta vie personnelle.</p> <p>Quels sont les éléments de ces films / séries qui te font penser à ta propre vie sentimentale ?</p> <p>D'après toi, quels sont les messages véhiculés par ces films/séries à propos de l'amour et du couple ? (Parle-moi des idéaux romantiques véhiculés par ces films/séries ?) À propos des hommes et des femmes ?</p>	<p>Lien avec les films / séries romantiques</p> <p>Apprentissages faits grâce à ces films / séries</p> <p>Dialogue entre les films / séries et la vie quotidienne. Dialogue dans les deux sens : penser à sa vie en écoutant un film / une série ; ou mobiliser un extrait dans sa vie</p> <p>Regard critique sur ces films / séries</p>
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>Quels éléments tu trouves qu'on pourrait critiquer dans les films et les séries romantiques ?</p>	<p>Quels sont les aspects négatifs de ces films / séries ?</p> <p>Quels éléments tu aimes moins dans ces films / séries ?</p>	
ECHANGES SOCIAUX AUTOUR DES CONTENUS			
	<p>Dans quel contexte regardes-tu les films et séries romantiques ?</p> <p>Quelles sont tes habitudes de visionnement de films/séries romantiques?</p> <p>Y a-t-il des films ou séries que tu as revisionnés ? Peux-tu m'en parler ?</p> <p>Est-ce que tu parles, après les avoir vus, des films et séries que tu as regardés ? A qui ? Qu'est-ce que tu racontes précisément ?</p>	<p>Avec qui regardes-tu ces films et séries ? (Seule? Avec des ami·es? en couple, avec un membre de ta famille ?)</p> <p>À quel moment de la journée / de la semaine ? quand tu es de quelle humeur ? Comment et où t'installes-tu ?</p> <p>Ré-écoutes tu les mêmes films/séries souvent? À quelle fréquence? Et dans quelles circonstances? (Après une rupture, quand je suis anxieuse, à la st-valentin, en début de relation, etc...)</p> <p>Si série : demander si écoute continue (<i>binge-watching</i>) ou à petite dose (un épisode à la fois, ex., un épisode par jour pour prolonger le plaisir).</p> <p>Est-ce que tu parles toujours aux mêmes personnes de ces films / séries ? A qui en parles-tu ? Recommandes-tu les films que tu as aimés ? Si tu en parles à ton entourage, en parles-tu aussi à d'autres personnes dans le virtuel</p>	<p>Contexte social et temporel du visionnement</p> <p>Habitudes de visionnement</p> <p>Échanges sociaux à la suite du visionnement</p>

		(groupes facebook, pages instagram, blogs, letterboxd, sens critique par ex) ?
--	--	--------------------------------------------------------------------------------

Nous avons fait le tour de mes questions. Aimerais-tu ajouter quelque chose à ton témoignage ? Y aurait-il quelque chose que nous n'avons pas abordé, mais que tu aimerais aborder ?

Aurais-tu des conseils pour moi pour mes prochains entretiens, qui pourraient faciliter, aider la discussion ? Des points qu'il faudrait aborder selon toi?

- Remerciements
- Remplir ensemble le questionnaire socio-démographique
- Remettre ou transmettre électroniquement la liste des ressources d'aide + le FIC complété et signé

Remettre la compensation financière par virement électronique (35\$ ou 25€)

ANNEXE C

RESSOURCES D'ÉCOUTE ET DE SOUTIEN

Ressources d'écoute et de soutien en francophonie

Il est possible que notre rencontre fasse ressurgir des émotions désagréables ou des souvenirs douloureux. Si vous en ressentez le besoin, vous trouverez écoute et soutien auprès des ressources indiquées ci-dessous.

Au Québec

Service de consultation téléphonique

Info-santé 811

Un·infirmier·e ou un·e intervenant·e répond aux questions de santé et redirige si besoin vers la ressource adaptée.

Tél : 811

24h / 7 jours

Services de santé mentale

Pour trouver un sexologue (consultations en ligne possibles) :

- Répertoire de l'OPSQ (Ordre Professionnel des Sexologues du Québec)
<https://www.opsq.org/fr/trouver-votre-sexologue/organization>

- Sexualis

<https://sexualis.ca/>

Pour trouver un psychologue :

- Répertoire en ligne de l'Ordre des psychologues du Québec (consultations payantes)

<https://www.ordrepsy.qc.ca/web/ordre-des-psychologues-du-quebec/trouver-de-aide>

- Dans un CLSC (consultations gratuites)

<https://www.sante.gouv.qc.ca/repertoire-ressources/clsc/>

Aide aux victimes de violence conjugale

SOS violence conjugale

<http://sosviolenceconjugale.ca>

Tél : 1-800-363-9010 (24/7)

Aide aux victimes d'agression sexuelle

CALACS - Centres d'aide et lutte contre les agressions à caractère sexuel

<http://rqcalacs.qc.ca>

Info-aide violence sexuelle

Tél : 1 888 933-9007

Lignes d'écoute

Tel-aide

418-686-2433 ou 1-877-700-2433 (sans frais)

de 9h à minuit

Tel-écoute (Grand Montréal)

514-493-4484

tous les jours, 10h à 22h



Ressources d'écoute et de soutien en francophonie

Il est possible que notre rencontre fasse ressurgir des émotions désagréables ou des souvenirs douloureux. Si vous en ressentez le besoin, vous trouverez écoute et soutien auprès des ressources indiquées ci-dessous.

En France

Pour du soutien psychologique (séances gratuites) :
Dans les CMP (centres médico-psychologiques) de votre région

Pour des informations sur la sexualité et les relations :
Planning familial
<https://www.planning-familial.org/fr>

Pour parler de relations ou de violence conjugale :
Au téléphone :
Tél : 3919
24 heures / 7 jours

Par Chat : commentonsaime.fr
Des intervenantes répondent par écrit à vos questions sur les relations, pour obtenir du conseil sur sa situation
du lundi au jeudi de 10h à minuit ; vendredi et samedi de 10h à 21h et fermé le dimanche

En Belgique

Pour obtenir du soutien psychologique :
Consultations gratuites dans les SSM (Services de Santé Mentale)
Liste des SSM en Wallonie : <http://www.cresam.be/adresses-2/>

Pour les personnes victimes de violences sexuelles :
SOS Viol
Tél : 0800 98 100
Mail : info@sosviol.be
Chat : <https://www.sosviol.be/tchat/>
lundi de 17h à 21h, mercredi de 14 à 18h et vendredi de 17h à 21h

Écoute violences conjugales
Tél : 0800 30 030
24 heures / 7 jours

Par chat : <https://www.ecouteviolencesconjugales.be>
Du lundi au vendredi, de 9h à 19h

Pour des informations ou des consultations sur la sexualité et les relations :
Planning familial
Pour trouver le planning familial le plus proche :
https://www.belgium.be/fr/famille/enfants/planning_familial



ANNEXE D
FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT



FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Titre du projet de recherche

Visionnement de films et séries romantiques : appropriation des scripts culturels par les femmes adultes émergentes

Étudiante-chercheuse

Juliette Chevet, étudiante à la maîtrise recherche-intervention en sexologie, UQAM.

chevet.juliette@courrier.uqam.ca

Direction de recherche

Julie Lavigne, département de sexologie, lavigne.julie@uqam.ca

Christine Thoër, département de communication, thoer.christine@uqam.ca

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique le visionnement d'un film ou d'une série, et la participation à une entrevue réalisée par l'étudiante-chercheuse. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de lire et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Description du projet et de ses objectifs

Cette recherche s'inscrit dans la validation de ma maîtrise de recherche et se déroulera de l'été 2023 à septembre 2024. Cette recherche vise à décrire la manière dont les personnes qui regardent des films et de séries romantiques s'approprient les messages qui y sont diffusés, et cerner comment celles-ci font dialoguer ces contenus avec leur propre vécu. 10 à 12 participantes seront interrogées, des femmes entre 18 et 25 ans ayant vécu au moins une relation amoureuse hétérosexuelle significative.

Nature et durée de votre participation

Votre participation se déroulera en deux étapes. La première étape se fait en autonomie : vous devrez regarder un film ou une série romantique de votre choix, et prendre en notes les pensées qui vous viennent en lien avec vos propres relations romantiques ou la romance en général. Le contenu de ce journal ne sera ni vu ni analysé dans le cadre de la recherche, il s'agit d'un exercice préparatoire. Vous devrez également choisir un ou deux extraits marquants pour vous, issus de ce film / cette série ou d'un(e) autre, que vous montrerez à la chercheuse au moment de l'entrevue. La deuxième étape consiste en une entrevue, en présence ou à distance, d'une durée de 1 heure 30 à 2 heures. Si l'entrevue se fait en présence, elle sera réalisée à l'UQAM. Si l'entrevue se fait à distance, c'est la plateforme zoom qui sera utilisée. L'entrevue sera enregistrée en audio uniquement.

Avantages liés à la participation

Vous ne retirerez pas d'avantage explicite à votre participation, si ce n'est d'avoir l'occasion de réfléchir à votre parcours amoureux et aux réflexions que suscitent les films et séries. Vous contribuerez aussi à faire avancer les connaissances.

Risques liés à la participation

L'entrevue abordant votre vécu amoureux et relationnel, cela peut provoquer des émotions fortes ou négatives, ou la réminiscence de souvenirs douloureux. Une liste de ressources d'aide et d'écoute localement disponibles vous sera fournie à la fin de l'entrevue.

Confidentialité

Vos informations personnelles ne seront connues que de la chercheuse et de ses directrices de recherche et ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats. Les entrevues transcrrites seront numérotées et seules les chercheuses auront la liste des participantes et du numéro qui leur aura été attribué. Tous les documents relatifs à votre entrevue seront protégés par mot de passe. L'ensemble des documents et des enregistrements sera détruit 2 ans après la dernière publication scientifique.

Diffusion des résultats

Les résultats de cette recherche pourraient être diffusés par podcast à la suite de la publication du mémoire. Cela ne permettra jamais de vous identifier et vos voix ne seront pas diffusées. Les extraits seront lus par des acteur·ices.

J'accepte que des extraits de l'enregistrement de mon entrevue puissent être utilisés dans un podcast qui diffusera certains des résultats de la recherche auprès d'un public non académique ou non universitaire, ou dans un format plus accessible au grand public.

Oui Non

Le podcast pourrait inclure un épisode avec les participantes elles-mêmes. Si vous le souhaitez, vous pourrez être invitée à participer à cet épisode. Si vous cochez oui, vous acceptez d'être recontactée pour être invitée, il ne s'agit pas d'un engagement à participer. Vous pourrez ensuite faire le choix d'accepter ou de décliner l'invitation.

J'accepte d'être recontactée à la suite de cette étude pour participer à l'enregistrement d'un podcast et y partager mon témoignage.

Oui Non

Si oui, mon adresse courriel : _____

Que vous participez ou non au podcast, vous pourrez être informée de la diffusion des résultats.

Je souhaite être informée par courriel lors de la diffusion des résultats (mémoire et article) puis lors de la diffusion du podcast.

Oui Non

Si oui, mon adresse courriel : _____

Utilisation secondaire des données

Les données de recherche recueillies pourraient être utilisées pour d'autres projets de recherche, dans le domaine ou sur une thématique connexe.

Acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées pour réaliser d'autres projets de recherche dans le même domaine ?

Ces projets de recherche seront évalués et approuvés par un Comité d'éthique de la recherche de l'UQAM avant leur réalisation. Les données de recherche seront conservées de façon sécuritaire. Afin de préserver votre identité et la confidentialité des données de recherche, vous ne serez identifié que par un numéro de code.

Acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées dans le futur par d'autres chercheurs à ces conditions ?

Oui Non

Participation volontaire et retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser Juliette Chevet verbalement ou par courriel; toutes les données vous concernant seront détruites, incluant les échanges de courriel.

Indemnité compensatoire

Une indemnité compensatoire de 35\$ sera offerte à chaque participante.

Des questions sur le projet?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet :

Julie Lavigne, département de sexologie, lavigne.julie@uqam.ca

Christine Thoër, département de communication, thoer.christine@uqam.ca

Juliette Chevet, étudiante à la maîtrise recherche-intervention en sexologie, UQAM, chevet.juliette@courrier.uqam.ca

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE : Élise Ducharme – cerpe.fsh@uqam.ca

Remerciements

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Prénom Nom

Signature

Date

Engagement de la chercheuse

Je, soussigné(e) certifie

- (a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire; (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard;
- (c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;
- (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Prénom Nom

Signature

Date

ANNEXE E
CERTIFICATS D'APPROBATION ETHIQUE

**UQÀM | Comités d'éthique de la recherche
avec des êtres humains**

No. de certificat : 2024-5848
Date : 2023-06-02

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE FSH) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (avril 2020) de l'UQAM.

Titre du projet : Visionnement de films et séries romantiques : appropriation des scripts culturels par les femmes adultes émergentes

Nom de l'étudiant : Juliette Chevet

Programme d'études : Maîtrise en sexologie (recherche-intervention - avec mémoire)

Direction(s) de recherche : Julie Lavigne; Christine Thoër

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année au plus tard un mois avant la date d'échéance (**2024-06-02**) de votre certificat. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Sylvie Lévesque
Professeure, Département de sexologie
Présidente du CERPÉ FSH

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE RENOUVELLEMENT

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE FSH) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (avril 2020) de l'UQAM.

Titre du projet : Visionnement de films et séries romantiques : appropriation des scripts culturels par les femmes adultes émergentes

Nom de l'étudiant : Juliette Chevet

Programme d'études : Maîtrise en sexologie (recherche-intervention - avec mémoire)

Direction(s) de recherche : Julie Lavigne; Christine Thoër

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année au plus tard un mois avant la date d'échéance (**2025-06-02**) de votre certificat. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Sylvie Lévesque
Professeure, Département de sexologie
Présidente du CERPÉ FSH

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE RENOUVELLEMENT

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE FSH) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (avril 2020) de l'UQAM.

Titre du projet : Visionnement de films et séries romantiques : appropriation des scripts culturels par les femmes adultes émergentes

Nom de l'étudiant : Juliette Chevet

Programme d'études : Maîtrise en sexologie (recherche-intervention - avec mémoire)

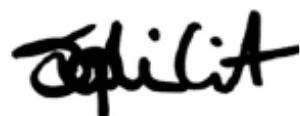
Direction(s) de recherche : Julie Lavigne; Christine Thoër

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année au plus tard un mois avant la date d'échéance (**2026-06-02**) de votre certificat. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Sophie Gilbert
Professeure, Département de psychologie
Présidente du CERPÉ FSH

AVIS FINAL DE CONFORMITÉ

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE FSH) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (avril 2020) de l'UQAM.

Titre du projet : Visionnement de films et séries romantiques : appropriation des scripts culturels par les femmes adultes émergentes

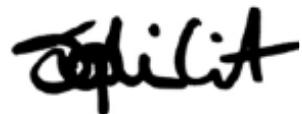
Nom de l'étudiant : Juliette Chevet

Programme d'études : Maîtrise en sexologie (recherche-intervention - avec mémoire)

Direction(s) de recherche : Julie Lavigne; Christine Thoër

Merci de bien vouloir inclure une copie du présent document et de votre certificat d'approbation éthique en annexe de votre travail de recherche.

Les membres du CERPE FSH vous félicitent pour la réalisation de votre recherche et vous offrent leurs meilleurs voeux pour la suite de vos activités.



Sophie Gilbert
Professeure, Département de psychologie
Présidente du CERPE FSH

ANNEXE F
EXTRAIT MONTRÉS PENDANT L'ENTREVUE

Participants	Extrait 1	Extrait 2
Alicia	<p><i>Orgueil et préjugés</i></p> <p>Scène de dénouement : Elizabeth (Keira Knightley) annonce à son père M. Bennett ses sentiments pour M. Darcy et lui demande son assentiment pour se marier avec lui. Le père accepte. La scène officialise les sentiments d'Elizabeth, à la fois pour elle-même, pour le public et pour M. Bennett.</p>	<p><i>Me before you</i></p> <p>Scène finale : Lou lit, à Paris, la lettre que Will lui a écrite avant de mourir. Il lui déclare à nouveau son amour et lui annonce lui avoir laissé une grosse somme d'argent pour lui permettre de « s'acheter sa liberté ».</p>
Coline	<p><i>Heartstopper – S2E4</i></p> <p>Scène d'ouverture de l'épisode : Charlie et Nick entrent dans le bus pour partir en voyage scolaire à Paris. Ils confirment qu'ils vont vivre leur relation cachés, et s'en amusent en le transformant en défi. Charlie met Nick au défi de ne pas l'embrasser pendant 2 jours. Tous les élèves entrent dans le bus et s'assoient. Fin de l'extrait quand le professeur sévère appelle au silence.</p>	
Océane	<p><i>Love Hard – 1^{er} extrait</i></p> <p>Le personnage féminin essaie de séduire le beau garçon du village en chantant au karaoké, mais elle fait une réaction allergique au kiwi de ses <i>shooters</i>. Elle est défigurée et se ridiculise.</p>	<p><i>Love Hard – 2^{ème} extrait</i></p> <p>Le personnage féminin fait une crise d'angoisse en haut du mur d'escalade et ne souhaite plus descendre. Son ami Josh la rejoint en haut du mur, la fait respirer pour faire passer sa crise d'angoisse puis la pousse pour qu'elle descende en bas du mur.</p>
	<p><i>Love Hard – 3^{ème} extrait</i></p> <p>Josh et le personnage féminin chantent ensemble une chanson de Noël, devant toute la famille de Josh. Le personnage féminin rechigne à le faire car les paroles transmettent un message qui</p>	<p><i>Love Hard – 4^{ème} extrait</i></p> <p>Face à une assemblée de personnages âgés qui essaient de s'approprier le fonctionnement des applications de rencontre, Josh fait un discours émouvant sur le fait d'être honnête et vrai dans la séduction, de se montrer tel que l'on est. En plus de ce discours, ce monologue est pour lui l'occasion de dévoiler de manière cachée</p>

	n'est pas dans ses valeurs (enjeux de consentement). Josh change les paroles de la chanson pour qu'elles lui conviennent mieux.	ses sentiments au personnage féminin -qui est présente dans la salle- en parlant du fait qu'il a le « cœur brisé ».
Lisa	<p><i>Une seconde chance</i></p> <p>Deux amours de jeunesse se retrouvent plus tard dans la vie, alors qu'elle est mariée et a une famille. Le personnage masculin, lui, n'a pas d'engagement. Ils sont réunis pendant une semaine suite à un décès et doivent gérer ensemble le testament.</p> <p>L'extrait a lieu à la fin de la semaine, alors que la femme doit retourner dans sa famille. Le personnage masculin ne lui met pas la pression, et dit au contraire toute sa reconnaissance d'avoir vécu cette histoire avec elle, d'avoir véritablement aimé.</p>	
Emilie	<p><i>Rumor has it</i></p> <p>Sarah (Jennifer Aniston) discute avec sa grand-mère, lors d'un mariage. Elle parle de ses réflexions à propos de son propre mariage, qui semble venir avec son compagnon avec qui elle a une relation stable. Elle se demande si elle doit s'engager dans cette relation, alors qu'elle a encore envie de vivre des aventures à côté. Sa grand-mère lui répond que si elle l'aime, c'est déjà une bonne voie. Elle lui apprend aussi qu'elle était elle-même enceinte quand elle s'est mariée, et que sa fille (Sarah) a disparu pendant une semaine avant son mariage.</p>	<p><i>The sweetest thing</i></p> <p>A table, au restaurant, 3 amies parlent du fait que face à un homme pendant une relation sexuelle, la règle d'or est de le rassurer sur la taille de son pénis. Dans une scène à la fois absurde et ridicule, ambiance comédie musicale, les trois amies chantent ce qu'elles pourraient dire à leur partenaire (p. ex : « <i>it's so big it couldn't fit in here</i> »), accompagnée par tous les autres clients du restaurant.</p>
Astrid	<p><i>Bridgerton – S1 – « je brûle d'amour pour vous »</i></p> <p>Daphne et Simon se déclarent leurs sentiments après s'être ignorés pendant 3 jours suite à leur mariage. Ils déclarent tous deux leur amour, qui jusqu'ici n'avait pas été vraiment dit. L'ambiance est un peu tendue jusqu'à cette déclaration finale, et leur baiser. Simon embrasse ensuite le cou et le décolleté de Daphne.</p>	<p><i>Gossip Girl -S4E7</i></p> <p>Blair et Chuck se déclarent leur haine, et déchirent même le traité de paix que leurs ami.es avait rédigé pour qu'ils arrêtent leurs coups bas. La déclaration de haine laisse de plus en plus naître une tension sexuelle, jusqu'à ce qu'ils s'embrassent passionnément. La musique et le montage rendent la scène très tendue et érotique.</p>
Nassima	<i>Papicha</i>	<p><i>Nos étoiles contraires</i></p> <p>Après s'être mutuellement conseillés leurs livres préférés, Hazel attend impatiemment que Gus la recontacte, pour savoir ce qu'il</p>

	<p>En Algérie, pendant la décennie noire. Les extrémistes sont au pouvoir et réduisent les droits des femmes (ne peuvent plus aller à l'université par exemple).</p> <p>La scène montre une dispute entre le personnage principal féminin et son amoureux. Il veut partir en France pour quitter l'Algérie et aller commencer une nouvelle vie. Il part du principe qu'elle partira avec lui. Elle s'élève contre lui et refuse de le suivre, elle dit qu'elle restera en Algérie, qu'elle se sent bien ici. Le ton monte. Finalement, le personnage féminin lui dit « tu prends tes clés et tu me raccompagnes », ce qu'il fait. C'est la dernière fois dans le film que les deux personnages apparaissent ensemble, on comprend qu'ils se sont séparés mais on ne sait pas s'il est parti en France.</p>	<p>en a pensé. Elle regarde régulièrement son téléphone, compulsivement, dans l'attente. Quand il lui écrit enfin, elle paraît vraiment heureuse. Après un court appel, elle va chez Gus, où Isaac est aussi présent, en pleine détresse car Monica vient de le quitter. Alors que Isaac crie et casse des trophées en arrière-plan, Gus et Hazel parlent ensemble d'<i>Une impériale affliction</i>.</p>
Sophie	<p><i>Orgueil et Préjugés</i></p> <p>A un bal, M. Darcy invite Elizabeth à danser avec lui. Elizabeth et M. Darcy dansent ensemble tout en échangeant des répliques bien senties, la répartie est toujours juste et intelligente. A un moment dans la danse, la mise en scène est faite de telle manière que tous les danseurs autour disparaissent, comme si M. Darcy et Elizabeth étaient seuls au monde. L'extrait s'arrête à la fin de la danse.</p>	<p><i>Mon inconnue</i></p> <p>C'est le générique de début. On voit tout le déroulé de la relation des deux personnages principaux, l'amour passionnel au début puis la manière dont le personnage masculin donne de moins en moins d'importance à sa compagne, de plus en plus préoccupé par son propre succès professionnel.</p>
Rosena	<p><i>Sex/life – S1E1</i></p> <p>La personnage principale rentre dans la douche de son mari et essaie d'entamer une relation sexuelle. Celui-ci sort de la douche pour répondre à un appel professionnel. La protagoniste semble frustrée.</p>	<p><i>Sex/Life – S1E6</i></p> <p>La protagoniste est chez son thérapeute. Elle parle de comment elle a une vie merveilleuse et parfaite avec son mari (85% de la relation sont parfaits) mais elle n'est pas satisfaite sexuellement (15% de la relation l'insatisfont). Elle était satisfaite sexuellement dans sa relation avec son ex.</p>
Florence	<p><i>Perfect Addiction</i></p> <p>Sienna (personnage principal) dit à sa sœur (avec qui Jack, son ex-partenaire, l'a trompée) qu'il est manipulateur et ne pourra pas le changer.</p> <p>Coupe - puis on voit Sienna se battre avec Kayden (le <i>love interest</i>), pour l'entraîner pour son combat contre Jack. Alors qu'ils se</p>	<p><i>Perfect Addiction</i></p> <p>Après son accident de voiture, Sienna est à l'hôpital. Jack vient la voir et s'excuse de son comportement quand ils étaient ensemble. Il demande s'il pourrait avoir une seconde chance avec lui. Sienna répond que non. Son discours est ferme, tout en étant humain. Elle</p>

	battent ensemble, Sienna a un <i>flashback</i> d'un moment de sexe BDSM avec Jack, où Sienna est soumise et restreinte avec les mains attachées dans le dos.	dit qu'elle l'a pardonné, que personne n'est irrécupérable, mais qu'elle ne parierait pas sur lui. Elle semble sûre d'elle.
Eva	<p><i>Before Sunrise</i></p> <p>Céline et Jesse marchent ensemble dans les rues de Vienne. Ils s'assoient sur un banc et Jesse parlent de son rapport à l'amour, elle dit qu'elle cherche à vivre une histoire d'amour mais qu'elle aimerait aussi être indépendante.</p>	<p><i>Before Sunrise</i></p> <p>Céline et Jesse sont attablés. Ils jouent à un jeu où ils font semblant d'être au téléphone avec un·e ami·e et de raconter la nuit qu'ils viennent de passer. Céline joue son propre rôle et Jesse joue le rôle de l'amie à l'autre bout du téléphone. Céline raconte les qualités et les défauts de Jesse, qu'ils se sont embrassés et qu'elle l'aime.</p>
Charline	<p><i>Crossroads</i></p> <p>Alors que Britney Spears chante au karaoké, le gars la regarde. Ce premier jeu de regard marque le début de leur relation, et l'audience comprend son attraction.</p> <p>Elle chante <i>I love rock'n'roll</i>.</p>	<p><i>Crossroads</i></p> <p>Avec ses deux amies, alors que le gars dort sur la banquette arrière, elles récupèrent ses clés dans sa poche et font démarrer la voiture en secret, alors qu'elles n'y sont pas autorisées. Elles chantent, dansent et rient ensemble sur la route, avec le gars endormi derrière.</p>
	<p><i>Deux mamans sous le même toit</i></p> <p>Rodrigo fait lire à une amie de sa sœur les poèmes qu'il a écrit pour son <i>crush</i>, après s'être ridiculisé devant cette dernière en ayant essayé de la séduire en jouant de la batterie.</p>	

APPENDICE A
GRILLE DE CODIFICATION

Après une codification complète de l'ensemble des verbatims (n=12) et une deuxième codification pour la moitié (P1 à P6)

Nom	Description
0.0 impertinent	Questions, relances, bugs techniques
1. profil des participantes	Présentation des participantes
1.1 profil socio-démographique	Présentation des participantes (âge, occupation professionnelle, lieu de résidence...)
1.2 situation relationnelle des participantes	Situation romantique actuelle des participantes
1.3 consommation des films et séries romantiques	Rapide parcours du lien aux films et séries romantiques
1.3.1 en regarder depuis jeune	Les participantes regardent des films romantiques depuis qu'elles peuvent s'en rappeler, dès un très jeune âge, ou bien depuis l'enfance
1.3.2 côtoyer la romance depuis le collège ou le secondaire	Les participantes disent qu'elles consomment plus de contenus romantiques depuis l'adolescence

Nom	Description
1.3.3 un évènement de vie fait commencer la consommation	Les participantes commencent à regarder des films ou des séries romantiques après un évènement de vie marquant
1.4 films et séries romantiques marquants	Les participantes parlent de leurs films et séries préférés, les premiers qui les ont marquées ou les derniers qu'elles ont regardés.
2. commentaire des extraits	Les participantes commentent les extraits qu'elles ont choisi de me montrer
2.0 présentation des extraits	Les participantes présentent les films qu'elles ont choisi ou contextualisent l'extrait.
2.1 émotions devant les extraits	Regarder l'extrait ou le film dont il est issu provoque des émotions. Ces émotions sont peu définies par les participantes (être émue, être touchée, avoir une larme)
2.2 raisons du choix de l'extrait	Les participantes expliquent les raisons qui leur ont fait choisir cet extrait
2.2.1 souvenir vie personnelle	Les participantes ont choisi cet extrait car il leur rappelle un souvenir de leur vie personnelle
2.2.2 aimer le scénario	Les participantes ont choisi cet extrait car elles aiment ce qui s'y passent, elles aiment le scénario ou le trouvent intéressant
2.2.3 discours sur l'amour et la sexualité	Les participantes choisissent cet extrait car elles apprécient les valeurs amoureuses qui y sont décrites ou le message qui est donné sur la sexualité
2.2.4 observer les comportements des personnages	Les participantes aiment l'extrait car il permet d'observer des comportements humains.

Nom	Description
2.2.5 pour sa propre réaction	Les participantes ont choisi l'extrait pour leur propre réaction face à l'extrait lors de leur visionnement.
2.2.6 les raisons pratiques changent le choix	Pour des raisons pratiques (accès à l'extrait, temps), les participantes ne me montrent pas l'extrait qu'elles voulaient initialement me montrer.
2.3 lien au film	Les participantes expliquent comment elles connaissent le film et quel lien elles entretiennent avec.
2.3.1 film découvert à l'adolescence	Les participantes ont découvert le film montré pendant leur adolescence
2.3.2 regardé uniquement pour la recherche	Les participantes ont regardé le film / la série spécifiquement pour la recherche, elles ne l'avaient pas vu avant
2.3.3 film/série découvert récemment	Les participantes ont découvert le film ou la série qu'elles me montrent plutôt récemment, après l'adolescence. Cela peut concorder avec la date de sortie du film/de la série ou non
3. sens donné aux contenus romantiques	
3.1 prévisibilité du scénario	Les participantes parlent de leur rapport à la prévisibilité du scénario, entre critique, lassitude et réassurance.
3.2 Les goûts en films et séries romantiques	Les participantes décrivent les qualités qu'elles aiment dans un film ou une série romantique.

Nom	Description
3.2.1 apprécier les films plus réalistes	Les participantes critiquent le manque de réalisme des films, et apprécient quand les scénarios sont plus réalistes
3.2.2 apprécier le film pour ses qualités cinématographiques	Les participantes apprécient le film parce que c'est un bon film (cadre, son, image, etc)
3.2.3 la relation romantique rend le film intéressant	Les participantes racontent qu'elles aiment un film parce qu'il présente une relation romantique
3.2.4 aimer les films où tout va bien	Les participantes disent préférer les films avec une fin heureuse, où tout se déroule bien
3.2.5 aimer les films qui sortent du modèle habituel	Les participantes aiment les films qui vont à l'encontre des stéréotypes habituels du scénario et des personnages. Concerne principalement les stéréotypes de genre des personnages.
3.2.6 avec des personnages racisés	Parce qu'il est plus facile de s'identifier, les participantes préfèrent regarder des films où les acteur·ices sont des personnes racisées.
3.3 lien aux personnages	Les participantes parlent des personnages, du film ou de l'extrait spécifiquement ou de films plus généralement
3.3.1 pas d'identification au perso	Les participantes ne s'identifient pas au personnage principal, même si elles comprennent ses actions
3.3.2 s'identifier aux personnages	Les participantes se reconnaissent dans le personnage principal de l'extrait, dans un autre personnage ou bien dans plusieurs personnages à la fois

Nom	Description
3.3.3 les personnages détestés	Les participantes parlent des personnages qu'elles n'aiment pas dans les films/séries romantiques
3.3.4 aimer les personnages complexes	Les personnages complexes, pas lisses ou surprenants plaisent aux participantes
3.3.5 être impliquée émotionnellement dans la vie des personnages	Les participantes sont très investies dans les arcs narratifs des personnages et ressentent parfois des émotions telles que la fierté devant leurs choix
3.4 porosité films-vie quotidienne	Les participantes évoquent des manières dont les films ou la vie se ressemblent ou dialoguent
3.4.1 la vie n'est pas un film	Les participantes soulignent les différences entre leur vie et les films/séries. Elles gardent une distance critique envers les films et séparent clairement fiction et réalité.
3.4.2 'oui mais pas d'exemple'	Les participants disent avoir fait des liens entre leur vie et les films ou les séries romantiques, sans pouvoir citer d'exemple
3.4.3 adopter des comportements vus dans les films	Les participantes adoptent dans leurs relations des comportements qu'elles ont vus dans les films/séries
3.4.4 favorise l'introspection	Les films et séries romantiques permettent de favoriser l'introspection et la découverte de soi
3.4.5 comprendre différemment une situation de la vie	Voir le film / la série (et développer de l'empathie pour les personnages) donne de nouvelles clés de compréhension pour une situation vécue, ou une nouvelle perspective.

Nom	Description
3.4.6 enseignement romantique	Les films enseignent des choses sur le couple, l'amour ou la sexualité
3.4.7 observer les comportements	Les participantes rapportent qu'elles aiment observer dans les films les mêmes comportements qu'elles aiment observer dans la vie.
3.5 émotions ressenties devant les films	Les participantes évoquent les émotions qu'elles ressentent devant les films/séries romantiques
3.5.1 recherche une émotion précise	Les participantes regardent un film ou une série romantique car elles recherchent une émotion précise. Elles savent d'avance ce qu'elles ressentiront en regardant le contenu en question.
3.5.2 être émue devant un film ou une série romantique	Les participantes sont émues quand elles regardent un film/une série romantiques. Elles disent être émues ou touchées, sans définir plus précisément l'émotion
3.5.3 déconnecter, s'évader	Les participantes apprécient les films et séries romantiques pour leur capacité à leur faire oublier leur quotidien, à s'évader
3.5.4 joie, bonheur	Les participantes ressentent de la joie et du bonheur devant un film ou une série romantique
3.5.5 réconfort	Regarder un film ou une série romantique apporte du réconfort
3.5.6 espoir	Les participantes ressentent de l'espoir en regardant les films ou les séries romantiques
3.5.7 gêne	Les participantes ressentent de la gêne devant les films
3.5.8 méfiance	Les participantes ressentent de la méfiance face aux films et séries romantiques.

Nom	Description
3.5.9 ramène aux relations violentes passées	Regarder des films et des séries romantiques ramène aux souvenirs des violences entre partenaires intimes passées.
3.6 image du couple et de l'amour	Les participantes analysent quelle image du couple et de l'amour les films et les séries transmettent
3.6.0 ouvert à l'interprétation personnelle	L'image du couple et de l'amour que les films et séries romantiques donnent est sujette à interprétation personnelle
3.6.1 commencer par se détester	Les participantes remarquent que, dans les films et les séries romantiques, les personnages commencent souvent par se détester
3.6.2 valeurs qui font fonctionner le couple	Les participantes remarquent que les films et les séries romantiques diffusent des messages à propos des valeurs nécessaires au bon fonctionnement d'un couple
3.6.4 proche de la réalité	L'image du couple et de l'amour diffusée par les films et les séries peut être réaliste par certains aspects
3.6.5 un couple où tout va bien	Les films renvoient une image positive du couple et de l'amour
3.6.6 l'amour ça fait mal	Les films diffusent l'image que l'amour ça fait mal
3.6.7 les relations qu'on aime voir	Les participantes racontent les relations qu'elles aiment voir à l'écran

Nom	Description
3.6.8 hétérosexualité ou diversité sexuelle	Les participantes abordent la représentation de l'hétérosexualité ou de la diversité sexuelle dans les films
3.7 image des hommes et des femmes	Les participantes analysent quelle image des hommes et des femmes les films et les séries romantiques transmettent
3.7.1 stéréotypes de genre	D'après les participantes, les hommes et les femmes sont représentés différemment
3.7.2 contenu de plus en plus varié	De plus en plus, le contenu devient plus varié et répond moins à des stéréotypes fixes
3.7.3 dépend du contenu	L'image des hommes et des femmes diffusée dépend du contenu regardé. valable aussi pour l'image du couple
3.8 critiques du film	Les participantes critiquent les films ou séries romantiques
3.8.1 relations malsaines	Les participantes critiquent le fait que les relations montrées sont immatures ou dysfonctionnelles, voire violentes
3.8.2 représentation de la sexualité	Les scènes de sexualité dans les films et séries romantiques sont inégalitaires ou ne sont pas intéressantes, voire même on préférerait qu'il n'y en ait pas
3.8.3 difficile de se reconnaître	Les participantes décrivent comment le fait de ne pas pouvoir s'identifier ou se reconnaître dans les personnages ou le scénario les fait moins apprécier le film.
3.8.4 choix des acteurices	Les participantes critiquent le choix des acteur·ices lors des castings, notamment à cause du manque de diversité et de l'uniformité des standards de beauté

Nom	Description
3.8.5 irréaliste	L'image du couple et de l'amour donnée dans les films est différente de la réalité d'une relation amoureuse, voire irréaliste
3.8.6 regard critique évolue	Le regard critique sur les films change avec l'âge et l'évolution de la participante. Inclut aussi l'évolution des perso préférés, ou les perso à qui on s'identifie le plus
3.8.7 considérations féministes	Les participantes analysent le film à l'aune de considérations féministes.
4. idéal et passé amoureux	Les participantes décrivent leurs relations précédentes et les qualités recherchées dans une relation
4.1 relations passées	Les participantes évoquent leurs relations passées
4.2 relation idéale ou discours sur l'amour	Les participantes décrivent leur relation amoureuse idéale ou parlent de l'amour de manière générale.
5. habitudes de visionnement	Les participantes décrivent leurs conditions de visionnement
5.1 regarder d'autres types de contenus	Les participantes regardent d'autres genres de séries et films, pas uniquement romantiques
5.2 la romance sur d'autres contenus	Les participantes consomment des intrigues romantiques sur d'autres médias (livres, podcasts, poésie par exemple)
5.2.1 littérature romantique	Les participantes parlent de livres romantiques qui les ont marquées, ou comparent la romance dans les livres et dans les films.
5.2.2 autres contenus	Les participantes regardent d'autres contenus sur la romance (télé réalité, séries, docus)

Nom	Description
5.3 fréquence de visionnement	
5.3.1 vitesse de consommation	Les participantes décrivent si elles binge-watchent ou si elles regardent tranquillement les séries
5.3.2 Le visionnement change suivant les autres activités	La fréquence de visionnement change suivant le reste des activités de la participante et s'adapte suivant sa vie
5.3.3 suivant les périodes	La quantité de films ou séries romantiques visionnés change suivant la saison de l'année ou les évènements de la vie
5.3.4 suivant les évènements de sa propre vie amoureuse	Les participantes regardent plus ou moins de séries ou films romantiques suivant leur propre vie amoureuse
5.4 choix des films et séries	Les participantes expliquent comment elles choisissent le film ou la série qu'elles vont regarder
5.4.1 choisir suivant ses préférences	Le choix du film ou de la série se fait suivant les préférences de la participante, en s'appuyant sur la bande-annonce ou le synopsis et ce qu'elles en devinent.
5.4.2 algorithme des plateformes	Les participantes suivent les recommandations données par les algorithmes des plateformes
5.4.3 recommandations des réseaux sociaux	Les participantes regardent des films et séries dont elles ont entendu parler sur les réseaux sociaux

Nom	Description
5.4.4 recommandations d'ami.es	Les participantes choisissent les films ou séries romantiques qu'elles souhaitent regarder d'après les recommandations de leurs ami.es.
5.4.5 possibilité de se déconcentrer	Les participantes choisissent de regarder un film ou une série romantique parce qu'il est possible de se déconcentrer durant le visionnement, l'intrigue étant facile à suivre
5.4.6 car les acteures sont familier.es	Les participantes choisissent un film ou une série car elles ont déjà vu des membres du casting dans des films ou séries précédents, qu'elles ont apprécié
5.4.7 suivant l'actualité cinématographique	Les participantes regardent des films sortis récemment dont elles entendent parler dans le monde du cinéma ou dans les médias.
5.4.8 suivant l'entourage	Suivant les personnes avec qui les participantes sont, elles vont choisir ou non de regarder une comédie romantique
5.5 faire autre chose en même temps	Les participantes poursuivent d'autres activités en même temps qu'elles regardent le film
5.6 entourage pour le visionnement	Les participantes décrivent avec qui elles regardent des films ou des séries romantiques
5.6.1 regarder seule	Les participantes regardent les films quand elles sont seules
5.6.2 regarder avec des ami.es	Les participantes regardent les films/séries romantiques entre ami.es.
5.6.3 regarder avec son partenaire	Les participantes regardent les films/séries romantiques avec leur partenaire.

Nom	Description
5.7 moment du visionnement	Les participantes décrivent à quel moment elles regardent ce genre de contenu
5.8 installation pour le visionnement	Les participantes décrivent comment elles s'installent dans l'espace pour regarder un film ou une série
5.9 revoir les mêmes films et séries	Les participantes regardent à répétition les films ou les séries qu'elles ont déjà vus
5.10 après le visionnement	Les participantes décrivent ce qu'elles font après le visionnement
5.10.1 ne pas en parler autour de soi	Les participantes ne parlent pas autour d'elles des contenus romantiques qu'elles regardent
5.10.2 en parler à son partenaire	Après avoir vu un film ou une série romantique, les participantes en parlent à leur partenaire
5.10.3 en parler à ses ami.es	Après le visionnement, les participantes parlent du film ou de la série romantique à leurs ami.es
5.10.4 en parler à sa famille	Après le visionnement, les participantes parlent du film ou de la série romantique à des membres de leur famille
5.10.5 en parler à ses collègues	Les participantes partagent de recommandations de films ou de séries à leurs collègues
5.10.6 recommandations sur les réseaux sociaux	Après avoir vu un film ou une série, les participantes le notent ou le recommandent (ou non) sur les réseaux sociaux

Nom	Description
5.10.7 réflexivité sur sa propre consommation de films et séries romantiques	Les participantes se jugent d'avoir regardé un film ou série romantique, elles peuvent regretter ou se moquer de leur consommation ou juger leurs goûts
5.10.8 prolonger l'expérience	Après avoir vu le film, les participantes prolongent l'expérience du visionnement avec des produits ou expériences connexes au film ou à la série.

BIBLIOGRAPHIE

- Albenga, V. (2011). Stabiliser ou subvertir le genre ? Les effets performatifs de la lecture. *Sociologie De l'Art*, 17(2), 31. <https://doi.org/10.3917/soart.017.0031>
- Albenga, V. (2019). Autonomie, sensibilité et dévouement : genre et appropriations culturelles des histoires d'amour à l'âge du lycée. *Genre En Séries*, (9). <https://doi.org/10.4000/ges.351>
- Albenga, V. et Bachmann, L. (2015). Appropriations des idées féministes et transformation de soi par la lecture: *Politix*, 109(1), 69-89. <https://doi.org/10.3917/pox.109.0069>
- Anderson, E. (2023). Hermeneutic Labor: The Gendered Burden of Interpretation in Intimate Relationships between Women and Men. *Hypatia*, 38(1), 177-197. <https://doi.org/10.1017/hyp.2023.11>
- Ang, I. (1985). *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination* (D. Couling, trad.). Routledge.
- Aubrey, J. S., Yan, K., Terán, L. et Roberts, L. (2020). The heterosexual script on tween, teen, and young-adult television programs: a content analytic update and extension. *The Journal of Sex Research*, 57(9), 1134-1145. <https://doi.org/10.1080/00224499.2019.1699895>
- Biscarrat, L. (2015). Le genre de la réception: stéréotypes de genre et fictions sérielles. *Communication* [en ligne]. 33(2). <https://doi.org/10.4000/communication.5775>
- Boisvert, S., Gagnon, D. et Boisvert, T. (2024). Club Illico à la conquête des ados: *L'Académie, La Dérapé* et la production de *teen series* québécoises à l'ère des services de TPC. *Kinephanos*, 10(1), 36-69.
- Branders, C. et Gauthier, L. (2023). Se faire draguer en taule : la relation d'enquête à l'épreuve de l'ordre carcéral genré. *Déviance et Société*, 47(2), 319-354. <https://doi.org/10.3917/ds.472.0169>
- Braun, V. et Clarke, V. (2012). Thematic analysis. Dans H. Cooper, P. M. Camic, D. L. Long, A. T. Panter, D. Rindskopf et K. J. Sher (dir.), *APA handbook of research methods in psychology, Vol 2: Research designs: Quantitative, qualitative, neuropsychological, and biological*. American Psychological Association. <https://doi.org/10.1037/13620-004>
- Cassignol, E. (2024). *La parité derrière la caméra (2014-2023)*. Collectif 50/50. <https://collectif5050.com/wordpress/wp-content/uploads/2024/11/Collectif-5050-Etude-parite-2024.pdf>
- Castro, D., Rigby, J. M., Cabral, D. et Nisi, V. (2021). The binge-watcher's journey: Investigating motivations, contexts, and affective states surrounding Netflix viewing. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 27(1), 3-20. <https://doi.org/10.1177/1354856519890856>

- Cavalcante, A., Press, A. et Sender, K. (2017). Feminist reception studies in a post-audience age: returning to audiences and everyday life. *Feminist Media Studies*, 17(1), 1-13. <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1261822>
- Chedaleux, D. (2022). *Du savon et des larmes : Le soap opera, une subculture féminine*. Éditions Amsterdam. <https://shs.cairn.info/du-savon-et-des-larmes--9782354802592?lang=fr>
- Clair, I. (2016). La sexualité dans la relation d'enquête: Décryptage d'un tabou méthodologique. *Revue Française De Sociologie*, Vol. 57(1), 45-70. <https://doi.org/10.3917/rfs.571.0045>
- Cœur à l'ouvrage. (2024, 17 octobre). Le Cœur à l'ouvrage : un espace de sollicitude pour l'exercice méthodologique. *Magazine de l'ACFAS* [en ligne]. <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2024/10/collectif-cao-ethique-care-sollicitude-methodologie>
- Coleman, M. N., Reynolds, A. A. et Torbati, A. (2020). The relation of Black-oriented reality television consumption and perceived realism to the endorsement of stereotypes of Black women. *Psychology of Popular Media*, 9(2), 184-193. <https://doi.org/10.1037/ppm0000223>
- Collins, L. (2022, 26 mai). Betting on the Bridgerton Ball — immersive pop-up experiences are back. *CBC Arts*. <https://www.cbc.ca/arts/betting-on-the-bridgerton-ball-immersive-pop-up-experiences-are-back-1.6467016>
- Dajches, L. et Aubrey, J. S. (2020). Defining the relationship: an examination of sexual behaviors and relational contexts across tween, teen, and young adult U.S. Television. *Communication Reports*, 33(3), 136-147. <https://doi.org/10.1080/08934215.2020.1803389>
- Dayan, D. (1992). Les mystères de la réception. *Le Débat*, 71(4), 141. <https://doi.org/10.3917/deba.071.0141>
- Dessinges, C. et Perticoz, L. (2021). Netflix et les mutations des pratiques de visionnage : entre rupture et continuité. *Communiquer. Revue de communication sociale et publique*, (31), 37-55. <https://doi.org/10.4000/communiquer.7693>
- Dillman Carpentier, F. R., Stevens, E. M., Wu, L. et Seely, N. (2017). Sex, love, and risk-n-responsibility: a content analysis of entertainment television. *Mass Communication and Society*, 20(5), 686-709. <https://doi.org/10.1080/15205436.2017.1298807>
- Dowd, J., Crabtree, A. K. et Cannon, B. C. (2021). Movies, gender, and social change: the Hollywood romance film. *Journal of Gender Studies*, 1-14. <https://doi.org/10.1080/09589236.2021.1979479>
- Driesmans, K., Vandenbosch, L. et Eggermont, S. (2016). True love lasts forever: the influence of a popular teenage movie on Belgian girls' romantic beliefs. *Journal of Children and Media*, 10(3), 304-320. <https://doi.org/10.1080/17482798.2016.1157501>
- Eskenazi, J.-P. (2007). *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*. Armand Colin. <https://shs.cairn.info/sociologie-des-oeuvres--9782200353438?lang=fr>

- Fabre, V., Le Berre, S. et Thoër, C. (2021). Jouer avec les intervalles et avec le récit, usages et significations de l'intervalle en contexte de visionnement connecté. *Sens public*. <http://sens-public.org/articles/1525/>
- Fedele, M. et Masanet, M.-J. (2021). The ‘troubled rebel girl’ and the ‘boy-next-door’: The apparent inversion of gender and love archetypes in *13 Reasons Why*, *Élite* and *Sex Education*. *Journal of Popular Television, The*, 9(3), 335-353. https://doi.org/10.1386/jptv_00061_1
- Feiereisen, S., Rasolofoarison, D., De Valck, K. et Schmitt, J. (2019). Understanding emerging adults' consumption of TV series in the digital age: A practice-theory-based approach. *Journal of Business Research*, 95, 253-265. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2018.08.024>
- Fortin, M.-F. et Gagnon, J. (2016). *Fondements et étapes du processus de recherche: méthodes quantitatives et qualitatives* (3e édition). Chenelière Éducation.
- Gagnon, J. (2008). Chapitre 2 : L'utilisation explicite et implicite de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité. Dans *Les scripts de la sexualité. Essai sur les origines culturelles du désir*. (p. 69-135). Payot.
- Galloway, L., Engstrom, E. et Emmers-Sommer, T. M. (2015). Does movie viewing cultivate young people's unrealistic expectations about love and marriage? *Marriage & Family Review*, 51(8), 687-712. <https://doi.org/10.1080/01494929.2015.1061629>
- Gamble, H. et Nelson, L. R. (2016). Sex in college relationships: the role television plays in emerging adults' sexual expectations in relationships. *Communication Monographs*, 83(1), 145-161. <https://doi.org/10.1080/03637751.2015.1049635>
- García-Ramos, F.-J. et Villamar-Prevost, Á.-S. (2023). Diversidad funcional y relaciones sexoafectivas en *Sex Education* (Netflix): el caso de Isaac y Maeve. *Palabra Clave*, 26(2), 1-35. <https://doi.org/10.5294/pacla.2023.26.2.7>
- Garrett, R. (2012). Female fantasy and postfeminist politics in Nora Ephron's screenplays. *Journal Of Screenwriting*, 3(2), 177-196. https://doi.org/10.1386/josc.3.2.177_1
- Gerace, A. (2024). When TV neighbours become good friends: Understanding *Neighbours* fans' feelings of grief and loss at the end of the series. *Plos One*, 19(6) : e0302160. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0302160>
- Glevarec, H. (2012). *La sériephilie: sociologie d'un attachement culturel et place de la fiction dans la vie des jeunes adultes*. Ellipses.
- Greenwood, D. et Long, C. R. (2015). When movies matter: emerging adults recall memorable movies. *Journal of Adolescent Research*, 30(5), 625-650. <https://doi.org/10.1177/0743558414561296>
- Hall, S. et CCCS. (1994). Codage/décodage. *Réseaux*, 12(68), 27-39. <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2618>
- Harding, S. (1993). Rethinking standpoint epistemology : what is « strong objectivity » ? Dans L. Alcoff et E. Potter (dir.), *Feminist Epistemologies* (1ère éd.). Routledge. <https://www-taylorfrancis->

<com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/chapters/edit/10.4324/9780203760093-3/rethinking-standpoint-epistemology-strong-objectivity-sandra-harding?context=ubx&refId=27147047-7fc3-44cb-a47f-359a04176e74>

Hefner, V. (2019). Does love conquer all? An experiment testing the association between types of romantic comedy content and reports of romantic beliefs and life satisfaction. *Psychology of Popular Media Culture*, 8(4), 376-384. <https://doi.org/10.1037/ppm0000201>

Hefner, V. (2024). "Frankly, my dear, I just might give a damn:" an experiment investigating preexisting beliefs and reasons to watch romantic comedies on reports of beliefs, mood, and enjoyment. *Southern Communication Journal*, 89(1), 64-78.
<https://doi.org/10.1080/1041794X.2023.2265672>

Hefner, V. et Wilson, B. J. (2013). From love at first sight to soul mate: the influence of romantic ideals in popular films on young people's beliefs about relationships. *Communication Monographs*, 80(2), 150-175. <https://doi.org/10.1080/03637751.2013.776697>

Herrera Gómez, C. (2021). *Révolution amoureuse: pour en finir avec le mythe de l'amour romantique* (S. Hofnung, trad.). Binge Audio éditions.

Hetsroni, A. (2012). Associations between television viewing and love styles: an interpretation using cultivation theory. *Psychological Reports*, 110(1), 35-50.
<https://doi.org/10.2466/17.PR0.110.1.35-50>

Hubier, S. (2016). Paradoxes et contradictions de genres, à propos de *Sex and the City* et *Desperate Housewives*. Dans E. Le Vagueresse et S. Hubier (dir.) *Gender et séries télévisées*. Epure.

Janssens, L. (2024). Le mythe du prince charmant, un idéal qui fait du mal à nos relations amoureuses. RTBF. <https://www.rtbf.be/article/le-mythe-du-prince-charmant-un-ideal-qui-fait-du-mal-a-nos-relations-amoureuses-11417184>

Johnson, K. R. et Holmes, B. M. (2009). Contradictory messages: a content analysis of Hollywood-produced romantic comedy feature films. *Communication Quarterly*, 57(3), 352-373.
<https://doi.org/10.1080/01463370903113632>

Jónasdóttir, A. (2014). Love studies: A (Re)new(ed) Field of Feminist Knowledge Interests. Dans A. Ferguson et A. Jónasdóttir (dir.), *Love: a question for feminism in the twenty-first century*. Routledge/Taylor & Francis Group.

Jozkowski, K. N., Canan, S. N., Rhoads, K. et Hunt, M. (2016). Methodological considerations for content analysis of sexual consent communication in mainstream films. *Sexualization, Media, & Society*, 2(4). <https://doi.org/10.1177/2374623816679184>

Jozkowski, K. N., Marcantonio, T. L., Rhoads, K. E., Canan, S., Hunt, M. E. et Willis, M. (2019). A content analysis of sexual consent and refusal communication in mainstream films. *The Journal of Sex Research*, 56(6), 754-765. <https://doi.org/10.1080/00224499.2019.1595503>

Katz, E., Blumler, J. G. et Gurevitch, M. (1973). Uses and Gratifications Research. *The Public Opinion Quarterly*, 37(4), 509-523.

Kervran, M. et Ovidie (2023, 12 février). Un jour mon prince viendra (1/8) [Épisode de balado]. Dans *LSD, La série documentaire*. Radio France. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lsc-la-serie-documentaire/un-jour-mon-prince-viendra-1292474>

Kim, J. L., Lynn Sorsoli, C., Collins, K., Zylbergold, B. A., Schooler, D. et Tolman, D. L. (2007). From sex to sexuality: exposing the heterosexual script on primetime network television. *The Journal of Sex Research*, 44(2), 145-157. <https://doi.org/10.1080/00224490701263660>

Kinitz, D. J. (2022). The emotional and psychological labor of insider qualitative research among systemically marginalized groups: revisiting the uses of reflexivity. *Qualitative Health Research*, 32(11), 1635-1647. <https://doi.org/10.1177/10497323221112620>

Kraus, D. (1999). Appropriation et pratiques de la lecture: les fondements méthodologiques et théoriques de l'approche de l'histoire culturelle de Roger Chartier. *Labyrinthe*, (3), 13-25. <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.56>

Kretz, V. E. (2019). Television and movie viewing predict adults' romantic ideals and relationship satisfaction. *Communication Studies*, 70(2), 208-234. <https://doi.org/10.1080/10510974.2019.1595692>

La Pastina, A. C. L. (2005). Audience ethnographies: a media engagement approach. Dans E. Rothenbuhler et M. Coman (dir.), *Media Anthropology*. SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781452233819.n14>

Lahire, B. (2006). Chapitre 2 : La production historique des hiérarchies culturelles. Dans *La culture des individus: Dissonances culturelles et distinction de soi*. La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.lahir.2006.02>

Levine, E. (2015). Introduction: Feminized popular culture in the early twenty-first century. Dans *Cupcakes, Pinterest, and Ladyporn: Feminized Popular Culture in the Early Twenty-First Century*. University of Illinois Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=4306038>

Lichtenstein, A. et Rosenfeld, L. B. (1983). Uses and misuses of gratifications research: an explication of media functions. *Communication Research*, 10(1), 97-109. <https://doi.org/10.1177/009365083010001005>

Lippman, J. R., Ward, L. M. et Seabrook, R. C. (2014). Isn't it romantic? Differential associations between romantic screen media genres and romantic beliefs. *Psychology of Popular Media Culture*, 3(3), 128-140. <https://doi.org/10.1037/ppm0000034>

Loreck, J. (2018). Pleasurable critiques: feminist viewership and criticism in *Feminist Frequency*, *Jezebel*, and *Rosie Recaps*. *Feminist Media Studies*, 18(2), 264-277. <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1358201>

Markman, H. J. et Rhoades, G. K. (2012). Relationship education research: current status and future directions. *Journal of Marital and Family Therapy*, 38(1), 169-200. <https://doi.org/10.1111/j.1752-0606.2011.00247.x>

Martin, C. (2021, 28 janvier). Bridgerton casse Netflix, double The Witcher et devient la série N°1 de la plateforme. *Premiere*. <https://www.premiere.fr/Series/News-Series/Bridgerton-casse-Netflix-double-The-Witcher-et-devient-la-série-N°1-de-la-plateforme>

Martin, C. (2025, 2 janvier). Record d'audience pour la saison 2 de Squid Game sur Netflix. *Premiere*. <http://www.premiere.fr/Series/News-Series/Record-daudience-pour-la-saison-2-de-Squid-Game-sur-Netflix>

Masanet, M.-J. et Dhaenens, F. (2019). Representing gender-based violence in teen series: young people's discourses on the Spanish series *Física o Química*. *Journal of Youth Studies*, 22(9), 1202-1217. <https://doi.org/10.1080/13676261.2019.1570096>

Masanet, M.-J., Medina-Bravo, P. et Ferrés, J. (2018). Myths of romantic love and gender-based violence in the fan forum of the spanish teen series *Los Protegidos*. *YOUNG*, 26(4S), 96S-112S. <https://doi.org/10.1177/1103308817748432>

Masters, N. T., Casey, E., Wells, E. A. et Morrison, D. M. (2013). Sexual scripts among young heterosexually active men and women: continuity and change. *The Journal of Sex Research*, 50(5), 409-420. <https://doi.org/10.1080/00224499.2012.661102>

Masterson, A. M. et Messina, N. M. (2023). Love and sexual scripts: A content analysis of 19 Netflix teen series. *Journal of Children and Media*, 17(2), 161-179. <https://doi.org/10.1080/17482798.2023.2165517>

McCarthy, J. et Wright, P. (2004). *Technology as experience* (vol. 11). The MIT Press. <https://dl.acm.org/doi/10.1145/1015530.1015549>

McMaster, M. (2024, 18 décembre). *Le point sur la main-d'œuvre : portrait démographique des industries du film, de la vidéo et de l'enregistrement sonore de 2015 à 2023* (rapport n°11-621-M). Statistique Canada. https://publications.gc.ca/collections/collection_2024/statcan/11-621-m/11-621-m2024019-fra.pdf

Moss, L., Ward, L. M. et Overstreet, N. M. (2022). Do objectification, gender beliefs, or racial stereotypes mediate associations between Black adults' media use and acceptance of intimate partner violence? *Psychology of Violence*, 12(2), 63-73. <https://doi.org/10.1037/vio0000412>

Navaneetham, P., Barani Kanth, D. et Shikhila, T. (2025). Effectiveness of relationship education programs for premarital romantic and sexual relationships for adolescents and young adults: a systematic review. Dans N. Pant (dir.), *Psychology of Sexuality & Mental Health Vol. 2* (p. 97-130). Springer Nature Singapore. https://doi.org/10.1007/978-981-97-8971-9_3

Ortiz, R. R. et Brooks, M. E. (2014). Getting what they deserve? Consequences of sexual expression by central characters in five popular television teen dramas in the United States. *Journal of Children and Media*, 8(1), 40-52. <https://doi.org/10.1080/17482798.2014.863477>

Pasquier, D. (2002). Les "savoirs minuscules" Le rôle des médias dans l'exploration des identités de sexe. *Éducation et sociétés*, 10(2), 35-44. <https://doi.org/10.3917/es.010.0035>

- Pasquier, D. (2003). Performances collectives: la réception des séries sentimentales par les jeunes téléspectateurs. *Protée*, 30(1), 67-78. <https://doi.org/10.7202/006701ar>
- Pasquier, D. (2009). Identification au héros et communautés de téléspectateurs : la réception d'*Hélène et les garçons*. Dans C. Méadel (dir.), *La réception* (p. 89-107). CNRS Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.18801>
- Pezoldt, A., Klimenko, M. et Webster, G. D. (2024). Young love on the big screen: A content analysis of romantic ideals, challenges, hookups, and long-term relationships in teen romantic drama movies. *Psychology of Popular Media*. <https://doi.org/10.1037/ppm0000530>
- Piazzesi, C., Blais, M., Lavigne, J. et Lavoie Mongrain, C. (2020). *Intimités et sexualités contemporaines: les transformations des pratiques et des représentations*. Les presses de l'université de Montréal.
- Poirier-Saumure, A. (2022). *Brujos* : agentivité magique, filiations queer et utopie décoloniale. Dans J. Rouleau (dir.), *Télévision queer* (p. 166-176). Les Éditions du remue-ménage.
- Radway, J. A. (1991). *Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature*. University of North Carolina Press.
- Rakovski, C. (2023). Working the romance: occupational identities in romantic films by gender and race. *Feminist Media Studies*, 23(5), 2321-2338. <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2050777>
- Rittenhour, K. et Sauder, M. (2024). Identifying the impact of sexual scripts on consent negotiations. *The Journal of Sex Research*, 61(3), 454-465. <https://doi.org/10.1080/00224499.2023.2182266>
- Rivadeneyra, R. et Lebo, M. J. (2008). The association between television-viewing behaviors and adolescent dating role attitudes and behaviors. *Journal of Adolescence*, 31(3), 291-305. <https://doi.org/10.1016/j.adolescence.2007.06.001>
- Roblin, I. (2023). Anne CRÉMIEUX et Ariane HUDELET (2020), La sérialité à l'écran. Comprendre les séries anglophones: Tours, Presses universitaires François Rabelais. *Communication*, vol. 40/2. <https://doi.org/10.4000/communication.18336>
- Rodenhizer, K. A. E., Siller, L., MacPherson, A. R. et Edwards, K. M. (2021). Reality Check! Perceptions of MTV's *Jersey Shore* and *16 and Pregnant/Teen Mom* and dating violence attitudes and experiences. *Journal of Interpersonal Violence*, 36(15-16), NP8538-NP8566. <https://doi.org/10.1177/0886260519844776>
- Savoie-Zajc, L. (2000). L'entrevue semi-dirigée. Dans *Recherche sociale, 5e édition: De la problématique à la collecte des données* (5^{ème} éd). Les Presses de l'Université du Québec.
- Scharrer, E. et Blackburn, G. (2018). Cultivating conceptions of masculinity: television and perceptions of masculine gender role norms. *Mass Communication and Society*, 21(2), 149-177. <https://doi.org/10.1080/15205436.2017.1406118>
- St. James, E. (2018, 20 août). 7 reasons Hollywood doesn't make romantic comedies anymore. *Vox*. <https://www.vox.com/culture/2017/2/14/14604300/romantic-comedy-dead-netflix-crazy-rich-asians>

- St. James, E., Grady, C., Romano, A., Wilkinson, A. et Koski, G. (2018, 29 août). Why romantic comedies matter. *Vox*. <https://www.vox.com/culture/2018/8/29/17769168/romantic-comedies-crazy-rich-asians-all-the-boys-set-it-up>
- Starosta, J., Izydorczyk, B. et Wontorczyk, A. (2021). Anxiety-depressive syndrome and binge-watching among young adults. *Frontiers in Psychology*, 12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.689944>
- Taylor, J. (2014). Romance and the female gaze obscuring gendered violence in *The Twilight Saga. Feminist Media Studies*, 14(3), 388-402. <https://doi.org/10.1080/14680777.2012.740493>
- Thoër, C., Montgomery, C. et Niemeyer, K. (à paraître). A show of one's own: how the connected viewing experience of serial shows creates a potential space for young adults. Dans *Keeping up with audiences* (Birmingham Center for Media and Cultural Research (BCMCR), New Directions in Media and Cultural Research series). Intellect books.
- Thoër, C., T. Fabre, V. et Le Berre, S. (2021). Revisionnement des séries sur les plateformes de vidéo à la demande. *Communiquer. Revue de Communication Sociale et Publique*, (31), 13-33. <https://doi.org/10.4000/communiquer.7651>
- Timmermans, E., Coenen, L. et Van Den Bulck, J. (2019). The Bridget Jones effect: The relationship between exposure to romantic media contents and fear of being single among emerging adults. *Psychology of Popular Media Culture*, 8(2), 159-169. <https://doi.org/10.1037/ppm0000175>
- Tin, L.-G. (2013). L'invention de l'hétérosexualité. Dans N. Journet et V. Bedin *Le sexe*. Éditions Sciences Humaines. <https://doi.org/10.3917/sh.bedin.2013.01.0099>
- Trainor, L. R. et Bundon, A. (2021). Developing the craft: reflexive accounts of doing reflexive thematic analysis. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 13(5), 705-726. <https://doi.org/10.1080/2159676X.2020.1840423>
- Trudel, L., Simard, C. et Vonarx, N. (2007). La recherche qualitative est-elle nécessairement exploratoire? *Recherches Qualitatives, Hors série* (5), 38-45.
- Van Damme, E. et Biltiereyst, D. (2013). Let's talk about sex: audience research of Flemish teenage television viewers and their view on sexuality. *Journal of Youth Studies*, 16(3), 287-303. <https://doi.org/10.1080/13676261.2012.710744>
- Vandenbosch, L. et Beyens, I. (2014). Sexually oriented television viewing and adolescents' attitude toward uncommitted sexual exploration in Belgium: the moderating role of sensation seeking and gender. *Journal of Children and Media*, 8(2), 183-200. <https://doi.org/10.1080/17482798.2014.885311>
- Ventura, M. (2020, 20 juillet). La rencontre amoureuse (2/3) : les opposés s'attirent-ils vraiment ? [Épisode de balado]. Dans *Emotions*. Louie Media. <https://louiemedia.com/emotions/amour-sociologie>
- Ward, L. M. et Friedman, K. (2006). Using TV as a guide: associations between television viewing and adolescents' sexual attitudes and behavior. *Journal of Research on Adolescence*, 16(1), 133-156. <https://doi.org/10.1111/j.1532-7795.2006.00125.x>

Whitson, R. (2017). Painting pictures of ourselves: researcher subjectivity in the practice of feminist reflexivity. *The Professional Geographer*, 69(2), 299-306.
<https://doi.org/10.1080/00330124.2016.1208510>

Wiederman, M. W. (2005). The gendered nature of sexual scripts. *The Family Journal*, 13(4), 496-502.
<https://doi.org/10.1177/1066480705278729>