

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES REPRÉSENTATIONS DES DÉVOILEMENTS D'AGRESSIONS À CARACTÈRE SEXUEL DANS  
L'UNIVERS DES SÉRIES TÉLÉVISUELLES QUÉBÉCOISES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

CAROLINE DÉPAULT

DÉCEMBRE 2023

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.10-2015). 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

Bien qu'un tel mémoire semble être le travail d'une seule étudiante, plusieurs personnes ont pris part à ce grand parcours, permettant à une simple idée de devenir un projet accompli et je tiens à les remercier.

Tout d'abord, j'aimerais remercier ma directrice de recherche, Stéfany Boisvert. Merci pour nos discussions qui m'ont beaucoup fait avancer, ta patience et surtout, ta confiance et tes encouragements qui ont chaque fois réussi à me donner un peu plus l'énergie de continuer.

Merci à mes parents et ma famille qui n'ont cessé de m'encourager à travers tout mon parcours universitaire, même si ce parcours fut un peu long et parfois flou. Un merci infini à Franck, pour sa présence et son appui à travers les années. Merci à Elena et Katy, qui m'ont écoutée et soutenue à travers les hauts et les bas de la rédaction. Une mention spéciale à Katy, partenaire de visionnement fidèle, qui a su égayer de longs moments de télé. Merci Chloé et Catherine, pour votre relecture assidue et vos commentaires pertinents.

Finalement, un dernier merci à mes collègues de travail, nombreuses sont-elles, qui m'ont encouragée et nourrie tout au long de ces années. Vous m'avez amenée à réfléchir à mes propres pratiques et aux multiples angles morts liés à la lutte aux violences sexuelles, mais aussi et plus largement, aux luttes féministes. C'est grâce à elles que plusieurs idées et réflexions que vous retrouverez tout au long de ce mémoire ont su prendre forme.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE.....	4
1.1 Mise en contexte.....	4
1.2 Les vagues de dévoilement dans les médias.....	6
1.3 Les violences sexuelles et la télévision.....	9
1.4 Revue de la littérature : Les représentations médiatiques des agressions à caractère sexuel.....	10
CHAPITRE 2 CADRE THÉORIQUE.....	18
2.1 L'approche des <i>Cultural Studies</i> .....	18
2.2 Les études de la télévision.....	19
2.3 Les approches féministes.....	22
2.3.1 L'approche féministe en études médiatiques.....	22
2.3.2 L'approche féministe intersectionnelle.....	24
2.4 Quelques autres concepts utiles à notre projet.....	26
2.4.1 Le genre.....	26
2.4.2 La féminité préférentielle.....	27
2.4.3 Le consentement.....	28
2.4.4 L'agression à caractère sexuel.....	29
2.4.5 Les mythes entourant les violences sexuelles.....	30
2.4.6 La culture du viol.....	31
2.4.7 Le dévoilement.....	31
CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE.....	34
3.1 Présentation générale de l'approche méthodologique employée.....	34
3.2 Présentation des méthodes d'analyse.....	35
3.3 Présentation du corpus.....	36
3.4 Méthode de collecte de données et modalités d'analyse et d'interprétation des résultats.....	38
3.5 Considérations concernant les limites de la recherche.....	39
CHAPITRE 4 ANALYSE DES SÉRIES TÉLÉVISUELLES.....	41
4.1 <i>Unité 9</i> (2012-2018).....	41
4.1.1 L'agression.....	42

4.1.2	Le dévoilement.....	42
4.1.3	Analyse .....	45
4.1.3.1	La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement .....	45
4.2	<i>Les Simone</i> (2016-2018) .....	50
4.2.1	L'agression.....	50
4.2.2	Le dévoilement.....	51
4.2.3	Analyse .....	52
4.2.3.1	La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement .....	52
4.3	<i>Blue Moon</i> (2016-2018).....	56
4.3.1	L'agression.....	57
4.3.2	Le premier dévoilement .....	57
4.3.3	Analyse .....	59
4.3.3.1	La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement .....	59
4.3.4	Le deuxième dévoilement .....	62
4.3.5	Analyse .....	62
4.3.5.1	La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement .....	62
4.4	<i>Ruptures</i> (2016-2019).....	65
4.4.1	L'agression.....	65
4.4.2	Le premier dévoilement .....	67
4.4.3	Analyse .....	67
4.4.3.1	La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement .....	67
4.4.4	Le deuxième dévoilement .....	69
4.4.5	Analyse .....	70
4.4.5.1	La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement .....	70
4.5	<i>M'entends-tu ?</i> (2018-2021).....	72
4.5.1	L'agression.....	73
4.5.2	Le premier dévoilement .....	74
4.5.3	Analyse .....	75
4.5.3.1	La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement .....	75
4.5.4	Le deuxième dévoilement .....	78
4.5.5	Analyse .....	79
4.5.5.1	La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement .....	79
4.6	Conclusion du chapitre .....	81
CHAPITRE 5 DISCUSSION DES RÉSULTATS .....		83
5.1	La place des scènes de dévoilement au sein des œuvres.....	83
5.2	Les impacts du genre télévisuel.....	86
5.3	Les mots pour dévoiler .....	89
5.4	Les mythes entourant les agressions à caractère sexuel.....	92
5.5	La représentation du concept de consentement .....	95
5.6	La représentation des conséquences de l'agression .....	96
5.7	La construction du genre, du statut de victime et de la classe.....	97

5.8 L'individualisation de l'enjeu des agressions à caractère sexuel.....	100
5.9 Le thème de la maternité .....	102
5.10 Une analyse intersectionnelle des victimes qui dévoilent.....	103
CONCLUSION .....	111
ANNEXE A GRILLE D'ANALYSE.....	117
ANNEXE B INFORMATIONS CONCERNANT LES SÉRIES TÉLÉVISUELLES DE NOTRE CORPUS.....	120
ANNEXE C CAPTURES D'ÉCRAN DE LA PAGE FACEBOOK DE L'ÉMISSION <i>LES SIMONE</i> .....	122
RÉFÉRENCES.....	125

## LISTE DES FIGURES

<b>Figure 4.1</b> Jeanne dévoile son agression à son amie Marie (Source : <i>Unité 9</i> , S6E24) .....	44
<b>Figure 4.2</b> Le personnage de Jeanne Biron. (Source : ICI Radio-Canada Télé, 2022b).....	45
<b>Figure 4.3</b> Maxim dévoile son agression à ses deux amies. (Source : <i>Les Simone</i> , « La victoire » (S2E13)) .....	52
<b>Figure 4.4</b> Le personnage de Maxim Lapierre (Source : ICI Radio-Canada Télé, 2022a) .....	53
<b>Figure 4.5</b> Justine dévoile son agression à son ami et collègue Bob (Source : <i>Blue Moon</i> , S1E5) .....	58
<b>Figure 4.6</b> Le personnage de Justine Laurier (Source : <i>Blue Moon</i> , 2017 [Facebook]) .....	60
<b>Figure 4.7</b> Le personnage d’Ariane Belmont (Source : <i>Ruptures</i> , 2018, [Facebook]) .....	68
<b>Figure 4.8</b> Ariane dévoile son agression à Étienne (Source : <i>Ruptures</i> , S5E1).....	70
<b>Figure 4.9</b> Carolanne (au téléphone avec Keven) dévoile son agression à ses amies Ada et Fabiola (Source : <i>M’entends-tu?</i> , « Le plus fort c’est mon père » (S1E9)).....	75
<b>Figure 4.10</b> Le personnage de Carolanne Tanguay. (Source : Télé-Québec, 2022) .....	76
<b>Figure 5.1</b> Le personnage de Nadine Collard. (Source : <i>Ruptures</i> , 2017, [Facebook]).....	105
<b>Figure 5.2</b> Le personnage d’Eyota Standing Bear. (Source : Ici Radio-Canada Télé, 2022b.).....	107

## RÉSUMÉ

Depuis quelques années, nous pouvons constater un regain d'attention envers la problématique des violences sexuelles en raison des vagues de dévoilements qui se succèdent. Les mondes culturel, cinématographique et télévisuel ne sont pas imperméables à ces mouvements sociaux et se voient eux aussi affectés. C'est ainsi que nous avons pu constater une augmentation de scènes d'agression sexuelle dans les séries télévisuelles. Malgré un intérêt académique envers l'analyse de la thématique, nous constatons que la place que prend la parole des victimes à l'écran reste peu explorée. Ainsi, dans ce mémoire, nous souhaitons comprendre la manière dont sont représentés les dévoilements d'agressions sexuelles au sein de séries télévisuelles québécoises.

À cet effet, nous avons sélectionné un corpus de cinq séries télévisuelles québécoises présentant le dévoilement d'une agression sexuelle d'un personnage principal féminin. Ces séries sont analysées à l'aide d'un cadre théorique alliant l'approche des *Cultural Studies*, l'approche féministe en études médiatiques et l'analyse féministe intersectionnelle, de même qu'une méthodologie mobilisant l'approche narratologique et l'analyse de discours.

Au terme de notre analyse, nous constatons que la majorité des séries utilisent le thème des violences sexuelles ainsi que la scène de dévoilement à des fins stratégiques et dramatiques. Plusieurs séries reconduisent des mythes qui sont peu déconstruits et, de ce fait, présentent un univers fictionnel qui entérine le discours hégémonique de la culture du viol. Nous constatons la prépondérance de récits hégémoniques, plus particulièrement la mise en récit de personnages blancs et cishétérosexuels, de même que l'instrumentalisation de récits de personnages victimes noirs et autochtones. En somme, notre analyse a permis de révéler le besoin pour les séries télévisuelles québécoises contemporaines de réfléchir avec attention à la manière dont le dévoilement d'une victime est mis en scène, à quelle(s) fin(s), et surtout, quelle(s) victime(s) elles mettent en scène et pourquoi.

Mots clés : dévoilement, violence sexuelle, agression à caractère sexuel, #moiaussi, série télévisuelle

## INTRODUCTION

La télévision est un média au sein duquel s'affrontent différentes visions du monde, lesquelles sont représentatives de valeurs et de mœurs, parfois en évolution. À travers le temps, la télévision a souvent été critiquée pour sa représentation assez conservatrice d'enjeux, d'identités et de sujets polarisants, mais aussi parfois célébrée pour certaines représentations plus avant-gardistes ou progressistes (Fournier, 2022 ; Nault, 2022). Au sein de ce grand va-et-vient, un sujet entraîne de nombreuses conversations depuis quelques années : celui de la représentation des violences sexuelles. En effet, bon nombre de personnes relèvent la multiplication des histoires et des scènes de violence sexuelle dans leurs séries télévisuelles préférées et en discutent (Baillargeon, 2019 ; Lyons, 2015 ; Vanstone, 2016). Ce constat n'est pas anodin en regard des discussions et des débats de société récents. En effet, depuis maintenant près de dix ans, notre société est en proie à plusieurs mobilisations sociales qui critiquent une culture trop tolérante en matière de violence faite aux femmes et dénoncent la forte prévalence des agressions à caractère sexuel. Ces vagues de dévoilement partagent souvent un élément commun : la lutte pour une libération de la parole des victimes d'agressions sexuelles et l'instigation de changements sociaux. Nous constatons toutefois que ces demandes sociales et politiques ne se transposent pas nécessairement aux récits télévisuels présentés.

En effet, nous constatons que malgré la multiplication des histoires de violences sexuelles à l'écran, les séries télévisuelles ne laissent que très peu de place à la représentation de l'expérience globale de la victime et de son processus de guérison. Quelques exceptions retiennent parfois l'attention du public grâce à leur mise en récit sensible telle la série *Unbelievable* (Netflix ; 2019) (Blake, 2019), ou encore *Sex Education* (Netflix ; 2019-) (Radloff, 2020). Ces cas se font toutefois encore rares et demeurent peu étudiés. C'est pourquoi nous avons choisi de nous intéresser plus spécifiquement à cet enjeu, à savoir la place des dévoilements d'agression à caractère sexuel au sein de cinq séries télévisuelles québécoises.

Nous reconnaissons évidemment que notre recherche comporte quelques limites. D'une part, celle-ci ne se veut pas exhaustive vu le nombre limité de séries télévisuelles que nous avons analysées. Nous espérons néanmoins avoir relevé des constats intéressants qui permettront d'approfondir les réflexions entourant la représentation de la violence sexuelle, sans toutefois prétendre que nos constats soient généralisables ou applicables à toutes les productions télévisuelles québécoises. Nous reconnaissons par ailleurs le caractère subjectif que suppose une étude s'intéressant à des séries télévisuelles en raison du caractère

polysémique de toute œuvre. Notre analyse ne constitue donc qu'une interprétation parmi plusieurs lectures possibles et nous sommes convaincue que celle que nous proposons met en lumière des réflexions et des critiques pertinentes.

Je me permets ici de basculer, le temps d'un paragraphe, à l'utilisation du « je » afin de bien reconnaître le caractère personnel de mon positionnement en prélude au mémoire. Je trouvais important de me situer en regard du contexte et du sujet de recherche afin de visibiliser les points de contention que ma position peut amener. Je suis une femme blanche, cisgenre, hétérosexuelle, francophone, provenant de la classe moyenne et qui a la chance d'accéder aux études supérieures. La manière dont j'écoute, je reçois et j'interprète le monde et les médias est donc ancrée dans cette position et m'amène inévitablement à avoir des angles morts. À travers mon mémoire, je tente de proposer une analyse intersectionnelle de mon objet de recherche, mais je suis également consciente de contribuer à certains égards à la pratique de blanchiment d'intersectionnalité. Comme le formule Madina Tlostanova à propos du savoir situé : « [...] trop souvent le sujet qui parle d'intersectionnalité n'est en fait situé dans aucune des intersections qu'il discute, mais se tient ouvertement, ou plus souvent subrepticement, au-dessus de la mêlée en tant qu'observateur intouché par l'intersection en question. » (cité dans Bilge, 2015, p. 25). En reconnaissant cette position, j'espère pouvoir être prudente face à l'idée d'observatrice intouchée, mais également reconnaître l'importance de révéler la naturalisation de systèmes hégémoniques, telles la suprématie blanche et l'hétéronormativité, et l'idée qu'ils constituent la norme. Par ailleurs, depuis maintenant plus de trois ans, je travaille dans le milieu des violences sexuelles. Ce positionnement est certes particulier en regard de mon sujet, mais constitue également une force qui permet d'allier expérience pratique et recherche. Cette situation me permet d'avoir une connaissance approfondie de l'enjeu des violences sexuelles et une sensibilité à l'importance que revêt le moment de dévoilement pour les victimes hors de l'écran, ce qui m'amène à reconnaître le pouvoir d'une telle représentation à l'écran. Finalement, cette position m'amène inéluctablement au désir de mettre l'expérience des victimes, fictionnelles certes, au centre de ma recherche et poursuivre la lutte pour une réelle libération de la parole des victimes.

Le présent mémoire est donc constitué de six grandes sections. D'abord, dans le premier chapitre (problématique), nous dressons un bref portrait des différentes vagues féministes, mettons en contexte les récentes vagues de dévoilements et émettons quelques constats face aux représentations contemporaines de violences sexuelles au petit et au grand écran. Nous réalisons ensuite une revue de la littérature afin de bien situer notre recherche au sein des travaux et des connaissances actuelles.

Finalement, nous clôturons le chapitre avec la présentation de la question de recherche ainsi que de quatre questions spécifiques qui nous permettent de mieux orienter notre analyse. Le deuxième chapitre (cadre théorique) expose quant à lui les différentes approches et théories qui ont permis de baliser nos analyses et interprétations. Nous détaillons également quelques grands concepts qui sont particulièrement utiles à notre recherche en lien avec les violences sexuelles. Le troisième chapitre (méthodologie) a pour but de présenter et justifier la méthodologie mise de l'avant pour faire notre analyse, soit une analyse textuelle mobilisant l'approche narratologique et l'analyse de discours. Nous présentons également le corpus ainsi que les balises qui ont permis de le circonscrire. Le quatrième chapitre se concentre sur l'analyse détaillée de chacune des séries télévisuelles de manière individuelle, soit *Unité 9* (ICI Radio-Canada Télé, 2012-2019), *Les Simone* (ICI Radio-Canada Télé, 2016-2018), *Blue Moon* (Club Illico, 2016-2018), *Ruptures* (ICI Radio-Canada Télé, 2016-2019) et *M'entends-tu ?* (Télé-Québec, 2018-2021). Nous débutons par une mise en contexte de chacune d'elles afin de bien situer le lectorat et ainsi permettre une compréhension du synopsis de l'œuvre, même si les lecteur-trices n'ont pas visionné les séries choisies. Nous décrivons ensuite sommairement la scène de l'agression à caractère sexuel ainsi que la scène de dévoilement. Nous procédons finalement à l'analyse de chaque série sous des angles particuliers. Le cinquième chapitre (discussion des résultats) propose des réflexions à propos des divers constats émanant de notre analyse. Nous procédons à une mise en commun des éléments similaires aux séries télévisuelles, tout en proposant des pistes de réflexion qui pourraient expliquer ces tendances. De plus, nous évaluons les disparités au sein des séries télévisuelles et leur signification en regard de la problématique. Finalement, les réflexions et les constats qui se dégagent de notre analyse relèvent la pertinence d'une telle recherche en regard des débats sociaux et politiques actuels.

# CHAPITRE 1

## PROBLÉMATIQUE

Ce chapitre est consacré à l'élaboration de notre problématique de recherche. Nous procédons d'abord à une brève mise en contexte afin de situer contextuellement notre problématique. Nous présentons par la suite une revue de la littérature en lien avec la représentation des violences sexuelles à l'écran. Nous précisons finalement notre question de recherche ainsi que nos questions spécifiques et, pour terminer, démontrons la pertinence scientifique, communicationnelle et sociale de notre recherche.

### 1.1 Mise en contexte

Dans les pays occidentaux, les différentes vagues féministes ont été traversées par une pluralité de revendications, d'idéologies et de paradigmes. Les limites des différentes vagues sont parfois poreuses et plusieurs théoricien·nes n'adhèrent pas à l'idée de vagues, trouvant le concept réducteur (Zimmerman, 2017, p. 55). Toutefois, la notion de vagues féministes peut s'avérer particulièrement utile pour retracer les changements et les ruptures au sein de la grande histoire des féminismes. Bien que ce prochain paragraphe ne fasse pas un état exhaustif des complexités de chacune des vagues, il est possible de relever quelques éléments de base afin de nous situer historiquement et contextuellement.

La première vague féministe occidentale se situe à l'aube du XIXe siècle et est caractérisée par la lutte pour le droit de vote, la reconnaissance de l'état civil des femmes comme citoyennes et la revendication d'égalité entre les hommes et les femmes dans la sphère publique (Mensah, 2005, chapitre 1<sup>1</sup>). La deuxième vague émerge quant à elle au cours des années 1960 et 1970 et se définit sous plusieurs axes : l'émergence de différents courants féministes selon des analyses sociales et politiques variées (féminisme radical, marxiste, libéral, etc.), la lutte pour l'égalité sociale des femmes et le désir de transformer voire anéantir les institutions oppressantes (le mariage, la famille, la féminité, la maternité, le patriarcat, etc.). C'est à ce moment que, pour plusieurs courants comme le féminisme matérialiste et le féminisme radical, le patriarcat fut ciblé comme système ultime d'oppression, comme « ennemi principal » (Delphy, 2013). La deuxième vague fut également marquée par la mise en lumière des inégalités et des

---

<sup>1</sup> Dans le cadre de notre recherche, nous avons consulté plusieurs livres en format numérique. Dans plusieurs cas, la pagination n'était pas officielle et variait en fonction des paramètres d'affichage de la plateforme de lecture. Nous n'avons donc pas pu consigner les pages des ouvrages référencés. Afin de guider les lecteur·trices, nous avons toutefois consigné le chapitre concerné.

violences que vivent les femmes au sein de leur vie privée (Munro, 2013, p. 23), avec l'émergence d'une analyse sociale et politique de la violence sexuelle et de la violence conjugale. Il est important de nommer à ce stade que les vagues féministes présentées jusqu'à maintenant mettent de l'avant des théories et des approches provenant de chercheur·euses majoritairement blanc·hes et cishétérosexuel·les. Au sein de toutes ces vagues, il y eut des groupes et des mouvements contestataires de plusieurs communautés qui ont été, et sont encore, invisibilisés lorsqu'il est question d'historicité féministe. En effet, parallèlement à l'émergence des différentes vagues féministes, il y eut également une pluralité de mouvements de revendications, comme ceux des femmes noires, des femmes racisées et autochtones et de groupes LGBTQIA+, qui s'intéressaient à leur propre expérience d'oppression et des pratiques d'invisibilisation et d'exclusion que le féminisme hégémonique porte à leur égard. Certain·es universitaires situent ces grands mouvements contestataires au sein de la deuxième vague, tandis que d'autres les situent comme point d'éclatement faisant naître une troisième vague féministe.

Selon les pays et les interprétations, la troisième vague féministe aurait débuté dans les années 1980 (Zimmerman, 2017, p. 55) et pour d'autres, à la fin des années 1990 (Bertrand, 2018, p. 237). Elle est définie par une lutte davantage marquée par les théories postmodernes, poststructuralistes et postcolonialistes et l'émergence d'une conception davantage individualiste des oppressions, une redéfinition de la notion de pouvoir et une fragmentation des identités (Mensah, 2005, chapitre 1). Dans la même veine, la troisième vague est caractérisée par la visibilité des théories queers qui proposent de déconstruire la notion de sexe et de genre. Les théories queers suggèrent en effet que le sexe et le genre sont des constructions sociales et qu'il est préférable de les entrevoir comme un continuum de possibilités fluides (Munro, 2013, p. 23 ; Zimmerman, 2017, p. 55). Le choc des générations de féministes, la théorisation de la corporéité, la lutte pour une vision de la sexualité positive, l'intérêt grandissant envers la culture populaire et l'émergence d'un cyberféminisme sont tous des enjeux qui émergent au sein de la troisième vague (Mensah, 2005, chapitre 1). Plus récemment, certain·es avancent même qu'il est possible de noter la présence d'une quatrième vague qui serait apparue au début du millénaire (Zimmerman, 2017, p. 55). De nombreux·euses chercheur·euses s'entendent sur le fait que la quatrième vague repose majoritairement sur le « regain d'intérêt pour la cause des femmes » et la « démocratisation des réseaux sociaux [qui] ont considérablement affecté les pratiques militantes » (Bertrand, 2018, p. 237). En effet, la quatrième vague est caractérisée par la grande utilisation des technologies d'information et des réseaux sociaux comme moyens de lutte collective. L'évolution rapide des technologies, la présence accrue des médias et l'utilisation des réseaux sociaux à des fins de militantisme ne peuvent être ignorées. Les médias

comme les réseaux sociaux permettent en effet une démocratisation de savoirs et une introduction aux enjeux féministes d'une manière jamais vue auparavant et servent également d'espaces de sensibilisation et d'éducation pour divers enjeux. Ces plateformes deviennent parfois le lieu de partage d'expériences communes d'oppression qui mènent à l'élaboration de discours de revendications et à l'émergence de mouvements sociaux forts et même globaux.

Bon nombre de mouvements sociaux actuels ont ainsi pris leur essor à travers les plateformes en ligne, comme les plus récents mouvements de dénonciation et de lutte contre les violences sexuelles. Les nombreuses vagues de dévoilement qui ont eu lieu dans la dernière décennie ont su mettre à profit autant les médias traditionnels que les réseaux sociaux afin de mettre en lumière l'étendue de l'enjeu de la violence sexuelle. En regard de ces mouvements, nous constatons que les médias, quels qu'ils soient, sont des outils utiles, mais parfois risqués de mobilisation sociale et politique. En effet, les prises de parole et les témoignages en ligne ont certes alerté le public et les institutions à propos de l'ampleur de cet enjeu, mais elles ont parfois eu des conséquences majeures pour les personnes qui choisissent de parler, plus particulièrement pour les victimes appartenant à des groupes marginalisés (Souffrant, 2022, p. 69). Malgré les multiples gains sociaux issus des mobilisations féministes, il semble que la prise de parole des victimes, sous toutes ses formes, reste un acte hautement politique, et donc symboliquement circonscrit en raison des risques de contrecoups qui l'entourent.

## 1.2 Les vagues de dévoilement dans les médias

Les vagues de dévoilements d'agressions à caractère sexuel et les prises de parole des victimes se sont multipliées à travers les années et amènent avec elles des réactions, des critiques et des réflexions autour de l'acte de dénoncer. Une question récurrente en ce qui concerne les victimes est : « mais pourquoi ne dénoncent-elles pas leurs agresseurs ? » (Regroupement québécois des CALACS, 2015b). Ironiquement toutefois, lorsqu'elles le font, plusieurs sont en désaccord, questionnent voire réproouvent la manière dont les victimes dévoilent. C'est un constat qui se répète au fil des différentes vagues de dévoilement qui ont marqué la dernière décennie.

En 2014 avec #beenrapedneverreported, traduit en français par #agressionnondénoncée, Sue Montgomery affirme que plusieurs incompréhensions construisent déjà le discours autour des dénonciations : « Les gens disaient 'pourquoi elles ne donnent pas leur nom, pourquoi elles ne vont pas à la police ?' » (Maheu, 2014). À Val-d'Or en 2015, lorsque plusieurs femmes autochtones ont témoigné à

visage découvert à l'émission *Enquête* afin de dénoncer des policiers de la Sûreté du Québec pour abus de pouvoir et agressions à caractère sexuel, les policiers de la région ont reçu une grande vague de soutien (ICI Radio-Canada, 2015), qualifiée par Femmes autochtones du Québec « d'actions collectives d'intimidation » (Femmes autochtones du Québec, 2018, p. 18). Le Centre d'amitié autochtone de Val-d'Or qui accompagnait les victimes a quant à lui reçu plusieurs lettres de menaces (Femmes autochtones du Québec, 2018, p. 9). Ces actes constituent des tentatives de prise de pouvoir sur les dévoilements que ces femmes ont faits de manière publique et télévisée. En 2016, Alice Paquet dénonçait publiquement une agression sexuelle commise par le député libéral Gerry Sklavounos. Dans ce cas, plusieurs ont affirmé que son témoignage livré sur différentes tribunes contenait trop d'incohérences, qu'on ne savait pas « quelle version croire » (Durocher, 2016), qu'il manquait de clarté et qu'elle avait attendu trop longtemps après l'événement (Paquet, 2017).

Quelques mois plus tard, le mot-clic #metoo se propageait sur toutes les tribunes. Initié par l'activiste américaine noire Tarana Burke en 2006, le mouvement *me too* était d'abord une initiative communautaire pour venir en aide aux victimes d'agressions sexuelles (me too., 2022), plus précisément pour les filles et les femmes noires et plus largement racisées, pour « les oubliées des luttes contre les violences à caractère sexuel » (Souffrant, 2022, p. 52). Le 5 octobre 2017, le *New York Times* publie une enquête révélant les allégations de harcèlement sexuel et d'agression à caractère sexuel (Kantor et Twohey, 2017) contre Harvey Weinstein. Une dizaine de jours plus tard, Alyssa Milano publie sur Twitter un message invitant les victimes d'agression sexuelle à répondre avec les mots #metoo. Ce mot-clic a propulsé le mouvement à l'échelle planétaire, invisibilisant par le fait même les origines et les objectifs initiaux du mouvement (Souffrant, 2022, p.52). En 48 heures, la publication de Milano a été partagée près d'un million de fois sur Twitter. Le mouvement a atteint le Québec, ce qui a mené plusieurs victimes à dénoncer des figures publiques, tels Gilbert Rozon, Éric Salvail et Gilles Parent (Paquette, 2018). La vague #moiaussi, bien que jugée nécessaire et légitime socialement (Mercier, 2018), a une fois de plus ouvert la porte à des critiques et des remises en question concernant les processus de dévoilement. Plusieurs affirment que le mouvement va trop loin (Le Monde, 2018) et associent ce type de dénonciation à une chasse aux sorcières (North, 2019). En outre, un sondage effectué en 2018 par SOM et *L'Actualité* rapporte que certaines personnes jugent « normal de douter des personnes qui attendent plusieurs années avant de briser le silence » (Mercier, 2018) et que la manière de dénoncer influence le niveau de méfiance à l'égard de la victime, surtout si ce n'est pas fait via les canaux officiels (Mercier, 2018), ou si la victime et/ou l'agression ne respectent pas certains critères.

Plus récemment au Québec, un autre mouvement de dévoilements a pris d'assaut la plateforme Instagram à la suite du témoignage de Sabrina Comeau sur sa page (Tousignant, 2020) et de la dénonciation de Safia Nolin en juillet 2020 contre Maripier Morin. À la suite de sa dénonciation, Safia Nolin fut victime d'une grande vague de haine de la part du public, recevant insultes, menaces et la faisant même craindre pour sa sécurité (Groguhé, 2020). Lors de cette vague, plusieurs comptes Instagram ont été créés afin de publier des témoignages anonymes, nommant parfois les agresseurs visés. D'autres personnalités publiques ont fait l'objet de dénonciations comme Bernard Adamus et Julien Lacroix. Plusieurs personnalités publiques, mais également un grand nombre de victimes anonymes, ont dévoilé à leur tour via leur compte personnel ou des comptes dédiés aux dénonciations. Dans le cas de cette vague, le choix d'une plateforme publique comme Instagram pour dénoncer a également fait réagir. Jugeant encore une fois que les victimes devraient passer par les canaux officiels (Bernier, 2020) en affirmant même que le système de justice s'était amélioré (Boisvert, 2020), de multiples articles ont été écrits afin de s'opposer à cette manière de dénoncer (Blouin, 2020 ; Tousignant, 2020 ; Lamoureux, 2020 ; Kemner, 2020 ; Pelletier, 2020). Le cas de Safia Nolin et les vives réactions que suscite cette vague de dévoilement mettent une fois de plus en lumière les critiques et les tentatives de contrôle que subissent les victimes, allant même parfois jusqu'à la violence verbale et la menace de violence physique<sup>2</sup>.

Nous trouvons ici essentiel de souligner un angle mort de ces différents mouvements, lesquels accordent beaucoup plus de visibilité aux victimes appartenant à la majorité (Souffrant, 2022, p. 50). En effet, le traitement différencié entre les témoignages de femmes blanches lors de la vague #metoo et le manque de soutien et de reconnaissance des témoignages de femmes racisées est un élément fréquemment rapporté :

However, the media predictably focused most of its attention on thin, beautiful, white, straight women whose high-profile careers were adversely affected by encounters with predatory men. Yet this focus was also a reflection of who the #MeToo movement was for (or co-opted by) : women of color, queer women, disabled women, Indigenous women, and fat women did not have the same lost potential or ghost of a career to mourn for. These women

---

<sup>2</sup> La violence reçue par Safia Nolin témoigne des risques accrus pour les victimes appartenant à des groupes marginalisés qui souhaitent dénoncer. Safia Nolin est une femme d'origine arabe, grosse et qui s'identifie à la communauté LGBTQIA+. Ces éléments ont un impact sur la crédibilité et la légitimité associées à sa parole. Pour une analyse plus approfondie de ce cas, nous vous invitons à consulter *Le privilège de dénoncer* de Kharoll-Ann Souffrant (2022), plus précisément le chapitre « À la défense de Safia Nolin ».

are already sidelined by the media industry and are often the forgotten victims in media portrayals of sexual violence. (Patrick et Rajiva, 2022, p. 2)

Au Québec, la vague #moiaussi (Lopez, 2017) ainsi que celle de juillet 2020 ont aussi été critiquées pour leur invisibilisation de la pluralité des vécus des victimes, ce qui a eu pour effet de renforcer certains récits types : « Il nous paraît essentiel de noter que les témoignages les plus médiatisés sont l’apanage de réseaux majoritairement blancs et francophones, renforçant ainsi une banalisation de certains vécus traumatiques et une homogénéisation des expériences. » (Regroupement québécois des CALACS, 2020) Il est donc important de noter que les vagues de dévoilement et la médiatisation de ces dernières ne sont pas représentatives ni accessibles à toutes de la même manière.

À ce stade, il est donc possible de constater que le processus de dévoilement d’une agression sexuelle ne semble pas faire consensus et que la manière dont les victimes choisissent de parler de leur agression fait l’objet de vives critiques, étant fréquemment jugée inadéquate. Plus les vagues de dévoilements se succèdent, plus il semble y avoir des tentatives visant à les encadrer et les baliser, préférant les victimes avec un profil sociodémographique particulier. Trop longtemps après, trop public, pas sur la bonne plateforme, pas sur les canaux officiels, trop flou, trop précis, ne respectant pas la présomption d’innocence : il semble y avoir un mythe autour de ce qu’un « bon dévoilement » devrait être et surtout, ce qu’il ne devrait pas être.

### 1.3 Les violences sexuelles et la télévision

Il est important de rappeler que les vagues de dévoilement sont intimement liées au milieu culturel et plus précisément au milieu de la télévision. En effet, ces différentes vagues ont révélé que le cinéma et la télévision sont des sphères où les abus de pouvoir sont fréquents et où règne une omerta en matière de violence sexuelle. Plusieurs grandes figures du petit et du grand écran ont été visées par des dénonciations et des accusations formelles. La résurgence de cette problématique sociale s’est également immiscée au sein du contenu proposé, que ce soit par la production de documentaires, d’émissions d’enquête, ou encore par la présence récurrente du thème de la violence sexuelle dans les films et les émissions de fiction. En effet, les scènes de violence sexuelle semblent de plus en plus nombreuses (Baillargeon, 2019) et génèrent réflexions et débats concernant la manière de les représenter à l’écran (Baillargeon, 2019 ; Philips, 2017, chapitre 3). La surfréquence voire l’obsession (Baillargeon, 2019) des scènes d’agression sexuelle dans des œuvres télévisuelles des plus populaires, comme *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) qui cumule dans ses cinq premières saisons « 50 viols touchant 29 victimes » (Baillargeon, 2019), est

également dénoncée. Outre l'omniprésence des scènes d'agression sexuelle, plusieurs questionnent leur rôle comme n'étant que de simples éléments scénaristiques (Boyle, 2017 ; Wilz, 2020, p. 22), un « moteur dramatique » (Baillargeon, 2019), ou encore une caractéristique personnelle qui permet de justifier la profondeur, la force et l'humanité d'un personnage (Dockterman, 2014). Au-delà du rôle de ces scènes, elles sont aussi critiquées pour leur esthétisation et leur érotisation des violences sexuelles, ou encore leur perpétuation de mythes néfastes (ICI Radio-Canada Première, 2018). Finalement, quelques représentations ont au contraire été applaudies pour avoir dépeint réalistement l'expérience des victimes, mais ces dernières se font plutôt rares (Boyle, 2017 ; ICI Radio-Canada Première, 2019). En résumé, la télévision, en tant qu'industrie, mais également en ce qui concerne le contenu qu'elle propose, se voit elle aussi influencée par les mouvements sociaux et les conversations actuelles entourant l'enjeu des violences sexuelles.

#### 1.4 Revue de la littérature : Les représentations médiatiques des agressions à caractère sexuel

Au tournant du millénaire, plusieurs chercheur-euses ont commencé à s'intéresser à la manière dont sont représentées les violences sexuelles. En 2000, Lisa Cuklanz publie *Rape on Prime Time : Television, Masculinity and Sexual Violence*, une analyse des représentations d'agressions sexuelles et des victimes dans un grand corpus de séries télévisuelles états-uniennes produites entre 1976 et 1990 (2000, p. 2). Cuklanz note une certaine évolution dans la manière de représenter l'agression ainsi que les personnages victimes. Elle constate le passage d'un récit type, où l'agression se produit pendant la nuit par un inconnu, à des représentations d'agression plus nuancées, de même qu'une évolution de la représentation de victimes, jadis silencieuses et reléguées aux personnages secondaires et désormais associées à des personnages un peu plus développés (Cuklanz, 2000, p. 154). Elle associe ces changements aux avancées et aux revendications des mouvements de lutte contre les agressions sexuelles à l'époque. Cuklanz soulève toutefois certaines limites. Elle constate que les séries tendent à renforcer le discours hégémonique sur la masculinité et à véhiculer une vision balisée des victimes. En effet, malgré certains progrès, les personnages victimes restent cantonnés dans une représentation limitée de leur expérience. Cuklanz constate également que les séries qu'elle a analysées favorisent une compréhension des violences sexuelles en tant qu'enjeu individuel et non systémique. En bref, s'appuyant sur un travail colossal qui s'étend sur plusieurs années, l'ouvrage de Cuklanz a permis d'amorcer la réflexion entourant la représentation des violences sexuelles au petit écran. Comme elle s'intéresse principalement au genre policier, nous ne pouvons toutefois pas appliquer unilatéralement ses constats à d'autres œuvres sérielles.

Les constats de *Watching Rape : Film and Television in Postfeminist Culture* de Sarah Projansky, publié en 2001, offre quant à lui une analyse détaillée des récits de violence sexuelle et de la manière dont le genre, la classe et la race participent à modeler ces récits. Projansky propose que le discours entourant le postféminisme et les récits médiatiques de violence sexuelle sont des éléments constitutifs : « rape narratives rely on postfeminist assumptions about women's desires, goals, and experiences. In the process, they work together to define feminism in particularly limited ways in terms of gender, race, class, and sexuality. » (Projansky, 2001, p. 231). À travers sa recherche, elle démontre en effet que plusieurs expériences restent absentes des récits fictionnels, plus précisément la violence sexuelle vécue par les femmes noires, et elle remet en question la normalisation de la dominance de la blancheur dans ces récits. À travers *Color of Rape : Gender and Race in Television's Public Spheres* (2002), Sujata Moorti s'intéresse elle aussi aux discours entourant les violences sexuelles à la télévision à travers les prismes du genre et de la race. Elle cible plusieurs types de productions télévisuelles dans son analyse, tels les émissions de nouvelles, les émissions à hautes cotes d'écoute et les *talk-shows*. Elle aborde la télévision comme un espace public en soi et conclut que le discours représente principalement la vision masculine blanche et aborde de manière problématique les expériences de femmes marginalisées.

Dans *Public Rape : Representing Violation in Fiction and Film* (2004), Tanya Horeck élabore de son côté le concept de *public rape*. Elle s'intéresse aux représentations de violence sexuelle comme ayant un pouvoir discursif culturel et cherche à expliquer le lien entre l'agression sexuelle réelle et sa représentation. Elle décortique la notion de fantasme sexuel et propose que ce dernier puisse être à l'origine du viol et de ses représentations (King, 2005, p. 862). Dans sa thèse de doctorat intitulée *Serialized sexual violence in teen television drama series* (2010), Susan Berridge analyse plusieurs séries télévisuelles américaines et britanniques pour adolescent-es s'échelonnant entre 1990 et 2008. Elle a comme objectif principal de comprendre la représentation des violences sexuelles non seulement à travers l'analyse de la scène en question, mais en intégrant également la compréhension de l'œuvre complète et de son contexte. Au terme de sa thèse, elle conclut que les séries dramatiques pour adolescent-es sont en général un espace où les thèmes féministes sont très présents (Berridge, 2010, p. 207) et où le thème des violences sexuelles est abordé sous plusieurs angles. Elle remarque toutefois que le thème des violences sexuelles est souvent mobilisé de manière contradictoire, présentant d'un côté une critique féministe et de l'autre, une vision moralisatrice qui blâme les victimes. Berridge affirme également que la structure narrative et le format d'une œuvre influencent la manière dont les violences sexuelles sont représentées (2010, p. 208), un élément qui était moins présent dans les autres écrits relevés jusqu'à présent. Malgré quelques exceptions

critiques intéressantes, Berridge conclut que les séries dramatiques pour adolescent-es privilégient encore une vision de l'enjeu comme étant individuel plutôt que social et collectif et que bien souvent, le thème de la violence sexuelle sert surtout de moteur narratif et reste un enjeu secondaire à l'histoire (2010, p. 210).

Le livre de Nickie D. Phillips (2017), *Beyond Blurred Lines : Rape Culture in Popular Media* dresse un portrait historique et socioculturel du concept de culture du viol. L'autrice tente d'y décortiquer les liens qui unissent la culture du viol et la culture populaire à travers l'histoire et elle analyse les contrecoups qui ont suivi la popularisation du terme dans certains milieux. Elle relève que malgré plusieurs avancées et une plus grande ouverture à parler de culture du viol en société, l'enjeu de la violence envers les femmes demeure une problématique non prioritaire qui bénéficie de peu d'actions concrètes. Finalement l'ouvrage *Resisting Rape Culture Through Pop Culture : Sex After #MeToo* (2020) de Kelly Wilz s'intéresse à la manière dont la culture populaire, plus précisément les films et séries télévisuelles, peuvent participer à la remise en question de visions dominantes et à créer des représentations alternatives, pouvant ainsi être sources de changements sociétaux. Wilz propose quatre pistes de solutions simples, mais concrètes pour instiguer des changements : la promotion du consentement affirmatif, de nouveaux modèles de masculinité, du plaisir à travers la sexualité féminine et la réhumanisation des groupes marginalisés. Ces quatre thèmes sont explorés à l'aide d'exemples issus de la culture populaire qui, selon elle, constitue un terreau fertile pour contester des systèmes et cultures oppressifs.

Du côté de la France, il existe peu de littérature qui s'intéresse au thème de la violence sexuelle au petit écran. Nous avons pu recenser quelques cas, comme l'article de Valzema (2014) qui offre une analyse davantage corporelle des représentations des violences sexuelles et l'apparente hiérarchisation de ces dernières dans la production de scènes de violence sexuelle pour la série américaine *New York : unité spéciale* (1999-). Cet article ne permet toutefois pas de mieux situer l'état des représentations des violences sexuelles au sein des productions télévisuelles françaises ni européennes. Lécossais (2015) fait quant à elle mention de la présence de la violence sexuelle dans certaines séries télévisuelles françaises entre 1992 et 2012, dans le cadre de son analyse des maternités hégémoniques. Toutefois, aucune analyse en profondeur de la violence sexuelle n'est proposée. Finalement, Iris Brey s'intéresse plus en profondeur à la représentation de cette problématique dans *Sex and the series* (2016) en procédant à l'analyse de la thématique du viol, plus précisément sa représentation, au sein d'une dizaine de séries télévisuelles américaines (chapitre 3 partie 3). Dans *Le regard féminin* (2020), elle réserve également un chapitre entier

à cette même problématique, en y incorporant un corpus plus large, dont certains films français. Malgré tout, la littérature reste peu nombreuse et nous constatons qu'il existe peu de données s'intéressant à la représentation des violences sexuelles au sein d'œuvres locales, donc francophones.

Au Québec, la littérature s'intéressant précisément à la représentation des violences sexuelles à l'écran se fait également rare. C'est plutôt à travers des écrits généralistes, des articles universitaires ou encore des articles de quotidien que nous pouvons trouver des passages qui s'intéressent plus à cette thématique. En 2013, Renée Legris publie *Le Téléroman québécois*, un livre qui vise à recenser et analyser des téléromans québécois qui ont marqué la province entre 1953 et 2008. Elle y aborde rapidement le thème de l'inceste, présent dans le téléroman *L'Héritage* (Radio-Canada, 1987-1990). L'ouvrage de Legris semble être le premier du genre à relever le thème de l'inceste à l'écran, bien qu'il soit important de noter que le tout n'est pas fait de manière critique ni féministe. En effet, Legris qualifie l'inceste de « relation œdipienne » et insinue que c'est ce qui « explique le niveau de tension qui dynamise les rapports père-fille » (2013, chapitre 2). Bien que Legris souligne la présence de la thématique de l'inceste à l'écran, l'euphémisation de cette violence et du trauma qu'elle implique est révélatrice d'une banalisation des violences sexuelles à l'écran de la part de l'autrice.

En 2015, Martine Delvaux publie dans *LaPresse+* une courte analyse du film *Le Mirage* (Troggi, 2015) qui met en scène quelques agressions à caractère sexuel. Delvaux argumente que le film propose un récit qui tente finalement de justifier les actions du personnage agresseur, que « si Lupien avait été satisfait sexuellement, s'il n'avait pas eu à dépenser trop d'argent pour répondre aux demandes de sa femme, il n'en aurait pas violé deux autres. » (2015b). Elle précise dans un second article que les violences sexuelles présentées dans le film ne servent que de moteur narratif afin de faire cheminer le héros/agresseur et ce, aux dépens des victimes. La violence sexuelle y est donc présentée comme le résultat de pulsions dû au mal-être du personnage principal, ce qui contribue à dépolitiser l'enjeu et le reléguer au niveau individuel plutôt que collectif (Delvaux, 2015a). Nous jugions pertinent d'ajouter cet article à notre recension de la littérature, d'une part à cause du faible nombre d'écrits sur le sujet au Québec. D'autre part, l'article de Delvaux a fait réagir à l'époque, ce qui nous permet de croire que les réflexions autour de la représentation du viol sous une perspective critique et féministe sont peu nombreuses et entraînent des débats (Martineau, 2015 ; Guénette-Robert, 2015 ; Bérubé, 2017).

Nous avons également pu recenser quelques sections d'articles scientifiques et de mémoires universitaires qui, par le biais d'un autre sujet, abordent les violences sexuelles à l'écran. Dans son mémoire intitulé *La représentation du genre féminin et de la sexualité féminine dans les fictions télévisuelles québécoises de 1960 à 2005*, Jessie Morin s'intéresse le temps de quelques pages au thème « Agression et viol » (p. 94-96). Elle situe ce thème dans la période 1985-1995 de son corpus et recense trois fictions télévisuelles de cette époque qui introduisent le sujet des violences sexuelles, soit *Chambres en ville* (TVA, 1989-1996), *Lance et compte* (Radio-Canada, 1986-1989) et *Jamais deux sans toi* (Radio-Canada, 1977-1980). Elle met de l'avant que les représentations de l'époque se construisent souvent autour des mythes et préjugés entourant les agressions sexuelles (Morin, 2019, p. 95), que le témoignage des femmes a peu de valeur et que l'agression conserve un « caractère anecdotique dans la trame narrative générale » (Morin, 2019, p. 96). À travers l'article « À l'ombre du géant Netflix : les orientations narratives et idéologiques des séries originales du portail en ligne Club Illico » (Boisvert, 2019), qui s'intéresse à deux œuvres issues de cette plateforme québécoise, Stéfany Boisvert aborde la scène d'agression sexuelle présente dans la série *Blue Moon* (Club Illico, 2016-2018). Elle analyse plusieurs éléments de la réalisation dont le son, les plans, les points de vue, la répétition de la scène et en conclut que l'inclusion de la scène de violence sexuelle est plutôt « problématique et sensationnaliste » (Boisvert, 2019, p. 144). Boisvert note également la mobilisation de clichés dans la manière de représenter l'après-agression (notamment la scène de la douche de la victime) ainsi que l'invisibilisation des effets de l'agression sur le personnage, ce qui l'amène à conclure qu'il s'agit d'une autre manifestation de la violence sexuelle comme moteur narratif, phénomène récurrent dans les séries télévisées. Dans son article « Représentations du viol dans la télésérie *Fugueuse*. Une analyse de la recomposition des scripts sexuels traditionnels » (2020), Amélie Cousineau s'intéresse aux scripts sexuels de cette populaire télésérie québécoise (TVA, 2018-2020). Elle dénote plusieurs éléments qui la mènent à identifier la présence des scripts du postféminisme décrits par Projansky (2001), par exemple l'individualisation de l'enjeu dans l'œuvre plutôt que la reconnaissance du caractère collectif et politique des violences sexuelles (Cousineau, 2020). Elle met en lumière que le personnage principal « correspond à un certain nombre de normes associées à la figure de la vulnérabilité blanche » (Cousineau, 2020). Comme Berridge, elle y conclut qu'il semble y avoir plusieurs ambiguïtés dans la manière de représenter les violences sexuelles, ce qu'elle attribue à un balancier entre les « traditions constitutives de sens » et les « traditions régulatrices » (Cousineau, 2020).

Il est donc possible de noter que du côté anglo-saxon, la littérature entourant la représentation des violences sexuelles à l'écran est plus dense et aborde plusieurs types d'œuvres et ce, sous divers thèmes.

Le milieu francophone semble quant à lui accuser un certain retard. En France, comme il a été expliqué précédemment, il a été difficile de trouver de la littérature qui aborde précisément la représentation de la violence sexuelle dans des productions locales. Au Québec, peu d'essais et de recherches universitaires s'intéressent à ce sujet, bien que dans les dernières années, il est possible de remarquer un certain engouement. Il est aussi important de noter qu'au Québec, comme en France et dans la littérature anglophone, les analyses des violences sexuelles à l'écran se concentrent majoritairement sur le moment de l'agression et la manière dont la scène est présentée.

À ce stade, nous avons pu mettre en lumière plusieurs éléments qui nous permettent de définir notre question de recherche. À titre de rappel, nous constatons que les médias constituent une facette importante du féminisme contemporain actuel. Les réseaux sociaux utilisés par la plus récente génération de féministes permettent la mobilisation et la création de mouvements sociaux à grande échelle qui font resurgir des débats sociaux et politiques sur la place publique et confrontent le statu quo actuel face à la violence sexuelle. La manière dont se construisent les vagues de dévoilement ainsi que les contre coups qu'elles entraînent révèle également les tentatives de contrôle, qu'elles soient symboliques ou bien réelles, des victimes et de leur prise de parole. La prévalence de l'enjeu des violences sexuelles s'infiltré évidemment au sein de la culture et nous pouvons constater une présence marquée de contenu qui tente d'être en phase avec les mouvements sociaux qui prennent forme, plus précisément ceux qui luttent contre la culture du viol et les violences sexuelles.

Du côté académique, peu de recherches s'intéressent à la relation complexe qu'entretient la télévision et la représentation de la violence à caractère sexuel. Les quelques cas que nous avons pu recenser se concentrent principalement sur l'analyse de la scène d'agression. Mais qu'en est-il de l'après-agression et du moment où les victimes décident de parler ? Certaines autrices comme Cuklanz (2000) y font certes référence et relèvent certains schèmes, sans toutefois aller dans une analyse en profondeur. D'autres notent l'absence de représentation de l'après-agression et du caractère anodin que cela apporte à la violence sexuelle, sans toutefois elles-mêmes s'y intéresser. Pourtant, ce moment est crucial dans la réalité d'une victime d'agression à caractère sexuel hors de l'écran et fait l'objet de nombreuses critiques. Malgré tout, sa représentation médiatique reste peu réfléchi. À l'instar des discussions entourant la représentation d'agressions sexuelles, il est donc pertinent de s'intéresser également à la représentation du processus de dévoilement, notamment aux mythes et visions normatives qui les encadrent.

#### 1.4 Objectifs de la recherche et question de recherche

Ce travail aborde le traitement de la thématique des dévoilements d'agressions sexuelles au petit écran. La question centrale qui guide notre recherche est la suivante : comment sont représentés les dévoilements d'agressions à caractère sexuel dans l'univers des séries télévisuelles québécoises ? Nous avons ciblé quatre questions spécifiques de recherche afin de mieux circonscrire les éléments auxquels s'attarder :

1. Comment les séries télévisuelles construisent et discutent-elles le concept de consentement ?
2. Quels sont les mythes et stéréotypes liés aux agressions à caractère sexuel qui sont présents dans ces œuvres ?
3. Quel champ sémantique est utilisé pour discuter de l'agression ?
4. Les séries télévisuelles présentent-elles un discours hégémonique concernant la culture du viol, ou au contraire tendent-elles à le contester ?

Cette recherche a donc comme objectif d'analyser et de comprendre l'articulation des récits de dévoilements d'agression sexuelle dans un corpus de téléséries québécoises. Nous tenterons de mettre en lumière les représentations des dévoilements en identifiant les éléments de discours prédominants qui construisent ces récits et, ce faisant, vérifier si des mythes persistent. Cette recherche vise également à documenter plus spécifiquement ce type de représentation au sein du monde télévisuel au Québec, puisqu'il reste encore sous-documenté.

#### 1.5 Justification de la pertinence communicationnelle, scientifique et sociale

Ce projet de recherche contribue de plusieurs manières au champ de recherche communicationnel. D'abord, communication et culture sont intimement liées. Jean Caune suggère en effet que la communication ainsi que la culture ont toutes deux le langage comme outil de partage de codes et de transmission de messages (Leteinturier, 1995, p. 138). Ce sont deux phénomènes qui se coconstruisent, s'interinfluencent et permettent à l'autre d'exister. Elles sont toutes deux au cœur de la « construction de la réalité sociale et du monde vécu » (Caune, 2015, p. 274) et s'inscrivent dans toutes les sphères de la vie, que ce soit économique, politique ou social. Selon Caune, le « rapport d'inclusion réciproque [...] fait qu'un phénomène de culture fonctionne aussi comme processus de communication; qu'un mode de communication soit aussi manifestation de la culture » (2015, p. 274).

En ce sens, les œuvres télévisuelles sont des objets culturels, artistiques et de communication qui construisent des discours, des messages et des récits. Le choix des messages à travers la mise en scène des personnages et des lieux, de même que la construction des récits ne sont jamais anodins. En effet, « Les séries télévisées tendent à attirer l'attention sur certaines questions et, dans le même mouvement, à laisser dans l'oubli d'autres problématiques » (Lécossais, 2020, p. 24). Il est donc pertinent de révéler quels messages sont présentés et lesquels sont invisibilisés au sein de ces fictions, sur cette « scène du visible » (Lécossais, 2020, p. 24) que représente la télévision, d'autant plus que le sujet des agressions sexuelles a occupé à maintes reprises l'espace médiatique récemment. S'intéresser sous une lunette communicationnelle à la représentation de dévoilements d'agressions sexuelles dans une série télévisuelle permet donc de mettre en lumière les discours et les messages proposés, ceux qui en sont absents et ce que cela révèle à propos de l'œuvre et de son contexte.

D'autre part, les séries télévisuelles, sans être le reflet exact du réel, sont tout de même des œuvres qui sont en interaction avec la réalité. Elles produisent des univers et des significations qui sont en dialogue avec le monde des téléspectateur·trices et tous deux participent à se coconstruire. Les séries télévisuelles « peuvent influencer, dans une certaine mesure, les comportements, les valeurs et les croyances de [la société d'aujourd'hui] » (Boisvert, 2011, p. 18). De plus, comme le souligne Wilz : « Film and visual media offer an important site for the study of how mediated texts can work rhetorically not only to challenge dominant narratives about gender, consent, and rape culture, but also to rearticulate these narratives. » (2020, p. 12) En ce sens, il est pertinent de s'intéresser aux processus de dévoilement au sein de séries télévisuelles afin d'identifier certaines représentations qui peuvent être révélatrices de comportements, de valeurs et de croyances qui construisent l'œuvre aussi bien que la société.

Sous une optique scientifique, nous avons démontré qu'il existe peu de littérature au Québec qui concerne les représentations d'agressions à caractère sexuel à l'écran. Cette recherche contribue donc à défricher le terrain de cette thématique, créer du savoir et participer à combler un vide scientifique propre au contexte québécois. De manière plus large, nous avons également mis en lumière que la littérature qui s'intéresse à la thématique des violences sexuelles au petit et grand écran néglige généralement l'analyse de la représentation de l'après-agression, plus précisément le moment du dévoilement. Notre mémoire contribue donc à l'étude de cette thématique ici et ailleurs, en documentant un aspect qui jusqu'à maintenant reste peu exploré. Les chercheur·euses qui ne s'intéressent pas spécifiquement au contexte québécois pourront donc aussi retirer de cette recherche des constats pertinents.

## CHAPITRE 2

### CADRE THÉORIQUE

Nous présentons dans ce chapitre les différents courants théoriques sur lesquels nous nous basons pour notre analyse. Nous ancrons notre recherche à la croisée de plusieurs approches et théories, soit les *Cultural Studies* ainsi que plusieurs approches féministes et de genre. L'interdisciplinarité de ces approches est essentielle en regard de notre objet de recherche, car elle permet de croiser différentes épistémologies pour une compréhension en profondeur des enjeux entourant la représentation de dévoilements d'agressions à caractère sexuel à l'écran. La conjugaison des divers outils conceptuels détaillés dans ce chapitre est pertinente afin de s'adapter à la spécificité de notre objet de recherche et aux multiples angles d'analyse possibles.

#### 2.1 L'approche des *Cultural Studies*

L'une des approches centrales à notre recherche est celle des *Cultural Studies*. Nous retenons la définition des *Cultural Studies* comme un champ d'études vaste qui vise à comprendre et à démystifier les relations entre culture, pouvoir et rapports sociaux (Barker et Jane, 2016, p. 7). Les *Cultural Studies* sont caractérisées par leur interdisciplinarité, à mi-chemin entre plusieurs approches, telles la sociologie, les communications, les études féministes et de genre, les *black studies*, et plusieurs autres. Cette tradition de recherche invite à une lecture critique de textes culturels et de leurs rapports sociaux, plus spécifiquement en s'intéressant à « [l'] articulation entre rapports sociaux et culture de masse » (Macé, 2000, p. 250). Trois concepts redéfinis par les *Cultural Studies* sont centraux pour notre analyse, soit ceux d'hégémonie, d'idéologie et de représentation.

Définie, selon la vision de Gramsci, comme « a form of power which is characterized by leadership and the manufacturing of consent rather than imposition and control » (Milestone et Meyer, 2012, p. 18), l'hégémonie est une forme d'exercice de pouvoir par la classe dominante (p. 18) qui n'est pas fixe ni permanente, mais constamment en travail et en négociation. Il s'agit pour Gramsci d'un fragile équilibre entre la sphère civile et la sphère politique (Cervulle et Quemener, 2018, chapitre 1). Ce concept permet de reconnaître que les différentes classes, telles la classe dominante et celles qui émergent comme contre-pouvoirs, sont en lutte constante pour maintenir l'hégémonie ou encore la faire basculer. Comme le soulignent Milestone et Meyer, cette conception de l'hégémonie est importante dans l'analyse des rapports de pouvoir, plus particulièrement les rapports de genre, car elle permet la prise en compte de

l'agentivité, ou du moins la conscience des personnes, et ainsi la possible émergence de contre-pouvoirs et de changements (2012, p. 19). Le concept d'idéologie s'insère ici en tant qu'outil pour parvenir à l'hégémonie (Milestone et Meyer, 2012, p. 18). Les deux concepts sont en effet compris comme complémentaires. La compréhension gramscienne de l'idéologie s'éloigne de la définition marxienne sous-tendant l'idée de domination et de distorsion (Milestone et Meyer, 2012, p. 17). De manière simple, pour Gramsci, l'idéologie renvoie à un mode d'appréhension du monde selon certains cadrages, certaines idées et valeurs (Milestone et Meyer, 2012, p. 16), et ce, de manière souvent inconsciente. Contrairement à l'idée qu'il n'y aurait qu'une réalité et une seule manière de vivre et d'interpréter le monde, le concept d'idéologie permet d'intégrer l'idée que nous comprenons et faisons sens de notre environnement, nos actions, nos relations, etc. à travers différentes lunettes, soit différentes idéologies. Une idéologie peut être minoritaire au sens où elle est peu acceptée et perçue comme allant à contre-courant, tout comme elle peut être majoritaire à un tel point qu'elle est perçue comme allant de soi, un fait naturel qui n'est pas remis en question. Sachant que les médias sont une des instances qui construisent, reproduisent et font circuler différentes idéologies et discours hégémoniques (Zoonen, 1994, p. 24), ces deux concepts sont donc utiles à notre recherche, car ils permettent de reconnaître et mettre en lumière les différentes lectures possibles du monde et des objets culturels, ainsi que les luttes de pouvoir entre ces dernières afin de détenir et construire les significations majoritaires.

## 2.2 Les études de la télévision

Défini simplement, ce champ d'études, qui s'inscrit au sein des *Cultural Studies*, permet de s'intéresser au média qu'est la télévision aussi bien qu'au contenu qui y est présenté, que ce soit le contenu journalistique, le contenu de divertissement ou le contenu fictionnel, tel que les séries télévisuelles.

Selon cette approche, la télévision est appréhendée au-delà de sa fonction de média afin d'entrevoir son rôle de « médiation ». La télévision est un lieu où un univers social spécifique est construit et où s'affrontent différentes visions et enjeux conflictuels issus des partis impliqués (Macé, 2000, p. 248). La télévision n'est donc pas un média « miroir », ni une représentation neutre de la réalité, comme elle est souvent présentée, mais plutôt une arène où se construisent différentes réalités et univers complexes. Macé définit cette complexité comme suit : « la médiation de la télévision de masse ne reflète ni le monde " tel qu'il est " ni l'idéologie des groupes sociaux dominants, mais les ambivalences et les compromis produits par le *conflit des représentations* qui oppose dans l'*espace public* des acteurs inscrits dans des rapports sociaux de pouvoir et de domination. » (Macé, 2000, p. 248) Ces constats sont également

applicables aux séries télévisuelles. Celles-ci, comme le confirme Lécossais, sont constituées ainsi : « les rapports sociaux de genre, de classe ou de race mis en scène à la télévision disent et reproduisent tout à la fois des rapports sociaux déjà existants qui structurent la société. » (Lécossais, 2020, p. 19) La société est donc en constant dialogue avec la télévision, et vice versa, et tous deux s'influencent et se construisent mutuellement. En ce qui concerne le caractère construit de la télévision, il est également important selon cette approche de rappeler que ce qui est présenté à l'écran n'est pas le résultat de choix anodins. Mathieu de Wasseige rappelle en effet ceci :

[...] il ne faut pas oublier qu'elle est, comme le dit John Fiske, " une construction humaine et que le travail qu'elle fait est le résultat d'un choix humain, de décisions culturelles et de pressions sociales " (1987 : 17). La télévision produit de la réalité, produit une réalité et une re-présentation du monde, et nous propose une version actualisée des relations sociales et des perceptions culturelles. Elle peut alors acquérir, d'après Stuart Hall, le statut de sens commun " par la répétition ainsi que par le poids et la crédibilité de ceux qui la proposent " (1982 : 81, traduction libre). (de Wasseige, 2013, p. 2)

Par conséquent, ce qui est présenté à la télévision résulte d'un processus décisionnel ; le choix de ce qui est présenté et ce qui restera absent du contenu diffusé, ce qui fait écho au concept de visibilité d'Olivier Voirol : « toute visibilité procède d'une attention sélective opérant un découpage qui retient des occurrences particulières ou des aspects saillants ; en d'autres termes, toute visibilité procède d'une séparation entre le visible et l'invisible. » (Voirol, 2005, p. 98) En ce sens, lorsque nous nous intéressons à la télévision, il est aussi pertinent de rester attentif à ce qui est visible certes, mais également à ce qui reste invisible, car cela témoigne des différents « rapports de force » à l'œuvre permettant de révéler ces « luttes pour la visibilité » (Voirol, 2005, p. 99-100).

En ce qui concerne les caractéristiques formelles des séries télévisuelles, ce sont des œuvres qui proposent un récit fragmenté sous forme de plusieurs épisodes, présentés à une fréquence donnée dans le temps. Ces caractéristiques des séries télévisuelles ont un effet particulier, comme le souligne Lécossais :

[...] la régularité de la série, son retour hebdomadaire sur les écrans, pendant plusieurs semaines d'affilée, parfois durant des années, voire au quotidien, ses rediffusions, en font un support particulièrement efficace de production, notamment discursive, du genre. La dimension sérielle des séries télévisées doit donc être entendue à la fois en termes formels, en ce qu'elles sont des fictions " plurielles " (Benassi 2000 : 35) et en ce que la sérialité fait au genre. (Lécossais, 2020, p. 25)

Donc, le fait que l'histoire se développe sur une longue période de manière répétée a un impact sur la diffusion des discours au sein des œuvres. Pour Lécossais, ces énoncés sont en lien avec le genre, mais nous suggérons qu'il est possible d'entrevoir le même effet pour d'autres types d'énoncés également, comme ceux en lien avec les violences sexuelles.

Une notion centrale à l'étude des séries télévisuelles et plus largement au sein des *Cultural Studies* est celle de représentation. Le concept de représentation renvoie à un processus de construction de significations qui permet de communiquer et faire référence à des idées et des notions à travers le langage, que ce soit le langage verbal, écrit, signé, visuel, musical, expressif, etc. Les représentations ont cette fonction : « they carry meaning and thus have to be interpreted » (Hall et Open University, 1997, p. 19). Elles sont en effet porteuses de sens et ce sens n'est jamais fixe, universel, permanent, ni inhérent. Contrairement à l'approche réflexive des représentations, qui avance que le sens des choses est inhérent à leur référent dans la réalité, que cette réalité n'est que seule vérité et que le langage est un outil qui reflète fidèlement le monde physique (Hall et Open University, 1997, p. 25), l'approche constructiviste, à laquelle nous adhérons dans le cadre de ce mémoire, affirme plutôt que tout un chacun utilise ses propres cartes conceptuelles (langue, culture, symboles, etc.) afin de faire sens et comprendre le monde qui l'entoure (Hall et Open University, 1997, p. 26). Faire sens signifie alors construire ce sens selon ses propres référents. Les représentations ne sont donc pas neutres et ne reflètent pas la réalité, mais elles sont plutôt une interprétation du monde. Le concept de représentation est donc particulièrement pertinent pour ce travail, car il permet d'aller au-delà de ce qui est présenté dans une œuvre télévisuelle afin de révéler quels sont les discours, les idéologies, les visions du monde et les significations qui y sont construites et médiatisées.

Pour conclure, la tradition des *Cultural Studies* et des études télévisuelles sont utiles pour notre recherche, car elles permettent d'entrevoir les dévoilements d'agressions à caractère sexuel au prisme de la relation entre culture, pouvoir et rapports sociaux ainsi qu'au sein de luttes pour la visibilité. Bien qu'au premier abord, le dévoilement d'une agression sexuelle soit un processus individuel, ce dernier s'inscrit dans une série d'enjeux plus grands, soit les agressions sexuelles en tant qu'enjeu collectif de violence faite aux femmes, où il est essentiel de prendre en considération les trois éléments nommés précédemment, soit la culture, le pouvoir et les rapports sociaux. Les concepts d'hégémonie, d'idéologie et de représentations, lorsqu'appréhendés ensemble, ont le pouvoir de mettre en lumière les représentations proposées à l'écran, ce qui permet deux choses : d'abord, identifier si ces représentations sont porteuses de discours

hégémoniques ou contre-hégémoniques et s'il semble y avoir des discours oppositionnels ou des luttes de pouvoir au sein de ces représentations afin de mieux comprendre si « certaines voix s'imposent au détriment d'autres et imprègnent les imaginaires sociaux d'une représentation des événements, des groupes et des pratiques » (Cervulle et Quemener, 2018, chapitre introduction). Ensuite, cela permet de faire des liens entre les représentations au sein des œuvres télévisuelles et la société. Sans tomber dans l'approche réflexive, c'est-à-dire sans aller jusqu'à postuler que les représentations seraient un « reflet » de la réalité, il est néanmoins possible d'identifier certaines « visions du monde » (Cervulle et Quemener, 2018, chapitre 3) que propose le petit écran, et de reconnaître que « les séries télévisées participent des manières contemporaines d'appréhender le monde, elles font circuler des “ représentations collectives ” permettant de saisir ce à quoi la population n'a pas accès, construisant “ de l'imagerie sociale, à travers laquelle nous percevons les ‘mondes’, les ‘réalités vécues’ des autres ” » (Lécossais, 2020, p. 19). Ces liens permettent aussi de se questionner, comme le dit Macé, à propos des effets de la société sur ce qui est construit comme récit à la télévision (Macé, 2000, p. 249). Notre recherche permettra donc de mieux comprendre comment sont représentés les dévoilements d'agressions à caractère sexuel dans certaines séries télévisuelles, en mettant en lumière les visions du monde et les imaginaires construits, et ce qu'elles nous révèlent à propos des valeurs et des normes qui y sont véhiculées.

### 2.3 Les approches féministes

Ce travail s'ancre par ailleurs dans une perspective féministe, mobilisant différentes approches, telles que les études féministes médiatiques et l'approche intersectionnelle, de même que quelques concepts et notions jugés pertinents à notre recherche. Bien que plusieurs de ces approches et concepts proviennent d'épistémologies différentes, nous jugeons qu'il est approprié d'en conjuguer certaines afin de bénéficier d'un cadre théorique adapté à notre objet de recherche.

#### 2.3.1 L'approche féministe en études médiatiques

Les *Feminist media studies* sont un champ d'études vaste, complexe et parfois identifié comme étant difficile à définir (McLaughlin et Carter, 2001, p. 5). Historiquement, cette approche s'est intéressée à des sujets de recherche variés tels que la proportion des femmes dans les industries médiatiques, les représentations et les stéréotypes féminins, la réception du point de vue d'audiences féminines, etc. Aujourd'hui, la portée est plus large et nous retenons la définition qu'une approche féministe en études médiatiques consiste en l'analyse d'objets et de phénomènes médiatiques à travers différents prismes d'analyse, principalement le genre, et parfois en conjonction avec la race, la classe, l'orientation sexuelle,

etc. (McLaughlin et Carter, 2001, p. 5) Il est important de spécifier à ce stade qu'au sein de ce travail de recherche, lorsque nous utilisons le terme « genre », nous faisons référence à la grande catégorie liée au marqueur social des identités sexuées (féminin, masculin, fluide, non-binaire, etc.), plutôt que le genre comme catégorie esthétique et narrative d'une œuvre culturelle (le genre dramatique, policier, fantastique, etc.). Il est essentiel d'ajouter que l'approche féministe en études médiatiques, qui est la nôtre, considère le genre comme une identité socialement construite et non sous une vision essentialiste. Le genre et les normes qui l'entourent sont donc renforcés par diverses institutions hégémoniques comme la famille, l'école et les médias et ce concept sera détaillé dans la section qui suit (cf. 2.3.2 ) (Butler, 1991/2012, p. 53 ; Harvey, 2020, chapitre 1).

Comme l'explique Zoonen, l'approche féministe en études médiatiques permet de mettre l'accent sur le genre comme axe d'analyse et d'appréhender ce dernier comme un dispositif qui façonne la manière dont nous vivons et comprenons le monde, aussi bien matériel que symbolique (1994, p. 3). Le but est donc de mettre en lumière la manière dont le genre, en tant que construction sociale, est articulé au sein d'objets médiatiques : « how gender plays a role in the consumption and creation of media, and how the tools of media can be used to achieve greater inclusion and equity across the world. » (Harvey, 2020, chapitre 1). L'approche féministe en études médiatiques que nous adoptons est pertinente en regard de notre objet de recherche, car elle nous permet d'intégrer le genre comme axe central d'analyse. Comme il sera expliqué plus loin, les agressions à caractère sexuel sont des violences genrées, à savoir qu'elles sont perpétrées majoritairement par des hommes sur des femmes<sup>3</sup>. De ce fait, les agressions sexuelles et les divers processus sociaux qui l'entourent (reconnaissance de l'événement, dévoilement, processus judiciaire, guérison, etc.) sont également construits autour de normes et injonctions qui découlent et s'insèrent dans la construction sociale des identités genrées. Les manières de vivre ces processus sont donc également contraintes, construites et renforcées par ces mêmes institutions hégémoniques. L'approche féministe en études médiatiques permet ainsi d'intégrer l'axe du genre à notre analyse afin de mieux comprendre comment celui-ci s'articule au sein des représentations de dévoilement d'agressions sexuelles à l'écran.

---

<sup>3</sup> Il est également important de nommer que les personnes de la communauté LGBTQIA+ sont surreprésentées statistiquement en tant que victimes de violence sexuelle (Conseil québécois LGBT, 2017, p.6).

### 2.3.2 L'approche féministe intersectionnelle

Les définitions présentées dans la section précédente ciblent principalement le genre comme axe d'analyse. Il est important de spécifier que la simple analyse selon l'axe du genre n'est selon nous pas suffisante ; pour cette raison, nous tentons à travers notre analyse de procéder à une analyse féministe intersectionnelle de notre objet de recherche.

Les principes et constats derrière le concept d'intersectionnalité sont discutés depuis longtemps par différentes militantes, autrices et groupes. Le fameux discours de Sojourner Truth, la déclaration du Combahee River Collective (2014) et de nombreuses autrices comme Patricia Hill Collins (1990/2017), bell hooks (1981) et plusieurs autres ont contribué à théoriser, à travers l'emploi de différents termes, la complexité des vécus et expériences des femmes noires, et plus largement des personnes vivant à la croisée de plusieurs systèmes d'oppression. En Amérique latine et dans les Caraïbes, différentes luttes féministes ont aussi contribué à formuler du savoir dans le but de « décentrer le regard hégémonique », des « féministes zapatistes aux féministes afro-cubaines et afro-brésiliennes. » (Bilge, 2015, p. 14). Le terme le plus connu pour rendre compte de ces réflexions et théories est celui d'intersectionnalité identifié par Kimberley Crenshaw. Ce concept vise à pallier les différentes théories et politiques qui structurent les mouvements féministes et les mouvements antiracistes, qui se basent principalement sur le caractère unique d'une oppression, soit le sexisme ou le racisme. Ces mouvements évacuent alors l'impact et le privilège même de race (blanche) ou de genre (masculin) dont ils bénéficient et ainsi invisibilisent la coconstitution de plusieurs systèmes d'oppression dans la vie d'une large portion de la population. Le concept d'intersectionnalité vise donc à rendre compte de ces croisements et de leurs effets. En effet, les systèmes d'oppression ne s'additionnent pas. Ils sont indissociables et travaillent ensemble, se coconstruisent, ce qui rend les analyses à facteur unique inadéquates et partielles. Crenshaw souhaite donc mettre en lumière ce fait :

many of the experiences Black women face are not subsumed within the traditional boundaries of race or gender discrimination as these boundaries are currently understood, and that the intersection of racism and sexism factors into Black women's lives in ways that cannot be captured wholly by looking at the race or gender dimensions of those experiences separately. (Crenshaw, 1991, p. 1244)

Bien que Crenshaw ancre son argumentaire sous l'angle des marqueurs de genre et de race, elle invite également à considérer l'inclusion de multiples identités (Crenshaw, 1991, p. 1296) afin de s'adapter aux expériences particulières que crée l'interaction et la domination de plusieurs systèmes hégémoniques.

Crenshaw s'intéresse également à ce qu'elle appelle la « representational intersectionality, by which I mean the cultural construction of women of color » (1991, p. 1245), ce qui confirme qu'une analyse intersectionnelle peut également s'appliquer à l'analyse médiatique.

Au terme de cette brève définition, il est donc pertinent de parler d'une approche féministe intersectionnelle en études médiatiques et d'intégrer à notre analyse d'autres marqueurs sociaux tels la race, la classe, la sexualité, etc. afin de déceler comment ces marqueurs sociaux s'articulent au sein des représentations du processus de dévoilement et évaluer la manière dont certains se voient naturalisés et invisibilisés lorsqu'ils appartiennent à des systèmes et discours hégémoniques (par exemple l'hétéronormativité ou la suprématie blanche). bell hooks note également ce besoin :

Critic bell hooks asks that rhetors and rhetorical theorists actively enter the terrain of popular culture because the “ politics of domination inform the ways the vast majority of images we consume are constructed and marketed.” Visual culture serves as a “ crucial location of struggle for any exploited and oppressed people asserting subjectivity and decolonization of the mind.” (Wilz, 2020, p. 12)

Une approche intersectionnelle permet également de prendre en compte les processus de visibilisation et d'invisibilisation au sein des représentations et de vérifier s'il semble y avoir des tendances à l'universalisation et l'homogénéisation de récits, un phénomène récurrent au sein du féminisme hégémonique (Crenshaw, 2015, p. 157 ; Harvey, 2020, chapitre 1). Par l'universalisation de récits, nous faisons référence à la critique historique faite par plusieurs féministes noires au féminisme majoritaire blanc. Ce dernier a tendance en effet à problématiser et théoriser des enjeux en ne se basant que sur l'expérience des femmes détenant le plus de pouvoir, soit les femmes blanches, auxquelles nous pouvons ajouter cisgenres et hétérosexuelles. Les analyses et les revendications féministes se basent donc sur des expériences où la race, l'identité de genre ainsi que l'orientation sexuelle sont rarement reconnues et nommées, car ces éléments sont appréhendés comme la norme et deviennent donc invisibles en raison de leur caractère hégémonique. Cela a pour effet de créer dans l'imaginaire collectif la croyance selon laquelle la condition de *la* femme est unique, que toutes vivent similairement les mêmes expériences selon les mêmes contraintes et oppressions, ce qui a pour effet que les discours entourant des enjeux comme les agressions à caractère sexuel restent homogènes et non représentatifs de la pluralité des vécus des femmes. En bref, nous mobilisons l'analyse intersectionnelle dans la même perspective que Patrick et Rajiva :

by applying it [intersectionality] to the study of media, we are using the framework not to study lived experiences, subjectivity, or individual identity, (which is not to say that such studies are not of value), but, rather to study how the media as its own institutional site of power and oppression produces legible and illegible victims of sexual violence. (2022, p. 14)

Nous terminons cette section en incluant quelques sous-questions proposées par Harvey qui guideront nos réflexions tout au long de notre analyse afin de tendre vers une approche féministe intersectionnelle et considérer ce qui reste absent de notre corpus : quelles histoires à propos des femmes nous sont présentées dans les médias ? Quels corps, identités et vies sont absents de ces histoires ? Qui a droit à la parole et quelles voix sont réduites au silence ? [Notre traduction]<sup>4</sup>.

## 2.4 Quelques autres concepts utiles à notre projet

Dans cette section, nous définissons six concepts utiles à notre recherche, notamment le concept du genre, la féminité préférentielle, le consentement, la culture du viol, les mythes entourant les agressions à caractère sexuel et le dévoilement.

### 2.4.1 Le genre

Dans le cadre de notre recherche, nous entrevoyons le genre en regard des réflexions amenées par l'approche féministe poststructuraliste qui remet en question la manière traditionnelle de concevoir le sexe et le genre. Plus précisément, l'approche féministe poststructuraliste propose une compréhension sociale et discursive des concepts de sexe et de genre. Certain-es auteur-trices issu-es de cette approche, comme Judith Butler, proposent d'aller au-delà du binarisme sexué qui jusqu'à maintenant était la vision majoritaire acceptée (Cervulle, 2016, p. 308), suggérant plutôt d'appréhender le genre comme étant un regroupement d'actes, d'actions et de performances inconscientes et répétées visant à se rapprocher d'un « idéal » promu à travers nos institutions et notre culture (Milestone et Meyer, 2020, p. 14). En effet, Butler explique ceci : « L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps. » (Butler, 1991/2012, p. 36) Il n'y aurait donc pas de genre « original » ou « naturel » et ce que nous entendons comme étant par exemple « féminin » relève plutôt d'une « performance culturelle » (Butler, 1991/2012, p. 53), c'est-à-dire d'actions et de tentatives visant à se rapprocher de ce genre « idéal » et finalement

---

<sup>4</sup> « What stories about women do we see and hear being told in the media, and which bodies, identities, and lives are not present? [...] Who gets to speak and whose voices are silenced? » (Harvey, 2020, chapitre 1).

imaginaire. Ces « actes » à travers lesquels le genre est exécuté peuvent être divers, certains moins visibles que d'autres, et le langage est une manière parmi d'autres de produire et « performer » le genre (Cervulle, 2016, p. 308 ; Harvey, 2020, chapitre 1). Cette définition du féminisme poststructuraliste et des théories de Butler est certes simpliste, mais permet du moins de comprendre le caractère incessamment construit du genre ainsi que de l'importance du langage, et donc du discours et des représentations, dans sa construction et sa médiation.

Cela nous permet donc d'entrevoir le sexe et le genre non pas comme des données fixes et naturelles, mais plutôt comme des constructions sociales mouvantes, flexibles et performatives, qui peuvent également être contraignantes en raison du caractère dominant, voire hégémonique, de certaines représentations. Celles issues des séries télévisuelles constituent donc des propositions de performance de genre qui s'articulent parfois à certains enjeux, comme celui des agressions sexuelles et de leur dévoilement. Sous cette lunette, les identités et les actions représentées peuvent contribuer à performer, et donc entériner, une vision idéalisée ou normative du genre. Finalement, la mobilisation du concept de genre tel que défini ici nous permet de concevoir le langage et le discours portés par les séries télévisuelles comme étant des outils servant à renforcer des propositions genrées.

#### 2.4.2 La féminité préférentielle

Par ailleurs, nous ferons fréquemment référence à la notion de féminité préférentielle au cours de notre recherche; nous trouvons donc pertinent à ce stade de bien la définir. L'idée de féminité préférentielle s'inscrit au sein des idéologies de genre qui reconnaissent que plusieurs types de féminités et masculinités coexistent, tout en mettant de l'avant que certaines sont davantage valorisées en raison de leur adéquation avec les normes genrées et traditions des sociétés occidentales (Milestone et Meyer, 2020, p. 27). D'ailleurs, la féminité préférentielle, ainsi que la masculinité hégémonique (qui sera définie ultérieurement, cf. 4.3.3), sont des idéologies de genre qui sont modelées en fonction de normes hégémoniques blanches, ce qui a pour effet d'exclure et d'opprimer les autres formes de féminité et de masculinité qui s'en éloignent (Milestone et Meyer, 2020, p. 26). En bref, la féminité préférentielle renvoie au modèle de genre jugé davantage favorable et parfois même essentialisé. Le concept peut donc être défini ainsi :

Emphasized femininity centres on women's compliance with subordination and the accomodation of men's interests and desires. Women are presented as being 'naturally' kind and caring, predisposed to looking after men and children. The private domain is a woman's

'natural' sphere and her family is her life. Women are said to be fragile and weak (both in a social and physical sense), find it difficult to assert themselves, are peaceful and shy away from confrontations. They are irrational, driven by emotions rather than reason, and not as cognitive or technically competent as men. (Milestone et Meyer, 2020, p. 27)

Ce concept nous permet donc de mieux comprendre quelles idéologies de genre sont présentées au sein des univers fictionnels et vérifier comment les personnages victimes s'inscrivent au sein de ces normes de genre, ou au contraire s'en écartent.

### 2.4.3 Le consentement

Légalement, le consentement est le fait d'autoriser une activité, dans ce cas-ci sexuelle. La loi demande à ce que « [I]es partenaires [prennent] des mesures raisonnables pour vérifier l'accord de l'autre » et que le consentement soit « clair, libre et éclairé » (Éducaloi, s.d.). En cas contraire, il s'agit d'une agression à caractère sexuel. Nous proposons d'aller au-delà de la définition légale afin de favoriser une compréhension du consentement de manière sociale et culturelle, et qui remet en question l'application voire la compréhension du consentement dans la culture actuelle.

Malgré que la définition fournie par Éducaloi fasse mention d'une vérification de l'accord chez la personne partenaire, le consentement est actuellement surtout discuté et abordé sous l'angle du « non » (Barker et Scheele, 2021, chapitre 7) (Friedman, 2008, p. 6). En effet, la compréhension générale du consentement se résume souvent à s'assurer d'exprimer clairement son refus à participer à une activité sexuelle. Certaines campagnes de prévention migrent vers des messages qui incluent la notion du « oui » comme la campagne « Sans oui c'est non! » de plusieurs associations étudiantes du Québec (Fédération des associations étudiantes du campus de l'Université de Montréal, s.d.). Sans nier l'importance de respecter le refus d'une personne à participer à une activité sexuelle au sein de la notion de consentement, plusieurs soulèvent toutefois les limites d'une telle centralisation sur le « non ». En effet, l'attention portée au refus implique une compréhension du consentement comme étant unidirectionnel, momentané, et qu'il est de la responsabilité de la personne d'exprimer son refus plutôt qu'à son ou sa partenaire de s'assurer de la volonté de la personne (Barker et Scheele, 2021, chapitre 7). Il semble donc qu'actuellement dans les discussions entourant le consentement, ce soit davantage une attitude tendant vers cette affirmation : « Anything goes so long as the other person doesn't actively refuse it. » (Barker et Scheele, 2021, chapitre 7)

Au-delà du oui ou du non, plusieurs auteur·trices proposent une vision davantage axée sur le consentement comme un processus relationnel entre des partenaires, un processus multidirectionnel, actif et en constante construction et vérification. Cette approche met de l'avant l'importance du consentement enthousiaste (Barker et Scheele, 2021, chapitre 7) qui propose que les relations sexuelles « should be entered into joyfully and enthusiastically by both partners, and that an absence of 'no' isn't enough — 'yes' should be the baseline requirement. » (Friedman, 2008, p. 21). Au-delà du oui et du non, Barker et Scheele invitent également à considérer plusieurs aspects comme la notion du pouvoir au sein de la notion du consentement :

Do differences in age, gender, cultural background, race, body type, disability, class, role, experience of trauma, or anything else mean we have different levels of power in a given situation? How do these affect the likely capacity of those involved to consent? How might we acknowledge and work to decrease these pressures? (Barker et Scheele, 2021, chapitre 7).

Pour aller encore plus loin, Barker et Scheele abordent l'idée de différents niveaux de consentement, cette fois à une échelle macro. Il y aurait en effet le consentement au niveau culturel (nos systèmes en place comme le colonialisme, la suprématie blanche, le patriarcat, etc.), au niveau communautaire (nos institutions, le travail, l'école), au niveau interpersonnel (nos relations avec les autres) et finalement au niveau personnel (soi-même). Lorsque nous considérons tous ces différents niveaux de consentement, nous venons à comprendre qu'il peut être particulièrement difficile de vivre le consentement sexuel (interpersonnel), car la société occidentale fait partie d'une culture où le consentement de manière générale est rarement pris en compte et constamment surpassé (Barker et Scheele, 2021, chapitre 7).

En somme, la compréhension globale du consentement, soit l'importance d'un « non » ou d'un « oui » enthousiaste selon la vision présentée précédemment, est importante pour notre recherche, car il est possible de penser que la notion du consentement est présente lors d'un dévoilement d'agression à caractère sexuel. Si tel est le cas, nous chercherons à comprendre comment cette notion est comprise et évaluer la manière dont elle est abordée par les personnages.

#### 2.4.4 L'agression à caractère sexuel

Une agression à caractère sexuel est définie différemment selon les contextes, que ce soit une définition politique, sociale, légale ou scientifique (Institut national de la santé publique du Québec, 2018). Comme notre recherche s'inscrit dans une visée sociale et féministe, nous utilisons les barèmes qu'offrent l'Institut

national de santé publique du Québec ainsi que la définition qu'offre le Regroupement québécois des CALACS, qui ont plusieurs points de convergence.

Une agression à caractère sexuel est un geste ou des paroles à caractère sexuel imposé à une personne, sans son consentement, utilisant parfois de manière implicite ou explicite « l'intimidation, la menace, le chantage et la violence verbale, physique ou psychologique » (Regroupement québécois des CALACS, 2015a). Une agression à caractère sexuel inclut les gestes avec ou sans contact, dont l'exhibitionnisme, le voyeurisme, le harcèlement sexuel, la cyberagression, l'attouchement sexuel, le viol, l'inceste, etc. C'est un « acte de domination, d'humiliation, d'abus de pouvoir, de violence » (Regroupement québécois des CALACS, 2015a) qui « porte atteinte aux droits fondamentaux, notamment à l'intégrité physique et psychologique et à la sécurité de la personne » (Institut national de la santé publique du Québec, 2018).

#### 2.4.5 Les mythes entourant les violences sexuelles

C'est à travers la culture du viol que s'insère la notion de mythes entourant les agressions à caractère sexuel. Pour débiter, un mythe est défini comme un faux récit ayant une fonction culturelle. La fonction d'un mythe peut être complexe et multiple, mais en ce qui concerne les mythes liés aux violences sexuelles, nous pouvons supposer qu'ils ont similairement la même fonction que les agressions sexuelles, à savoir garder un pouvoir sur les femmes (Brownmiller, 1993, p. 15), cette fois symbolique. Par exemple, les mythes peuvent servir à décerveler<sup>5</sup> collectivement les femmes face à leur responsabilité en lien avec les violences sexuelles et les garder dans la peur, ce que confirment Lonsway et Fitzgerald : « Rape myths thus function to explain why rape victims deserved their fate (e.g. they "asked for it" by their dress or behavior), and to reaffirm an individual's false sense of security that they are somehow immune to rape. » (Lonsway et Fitzgerald, 1994, p. 137) Lonsway et Fitzgerald proposent trois caractéristiques pour définir le mythe : « They are false or apocryphal beliefs that are widely held ; they explain some important cultural phenomenon ; and they serve to justify existing cultural arrangements. » (Lonsway et Fitzgerald, 1994, p. 134). Les mythes autour des agressions sexuelles renvoient à la multitude de fausses croyances et idées préconçues qui sont partagées afin de décrédibiliser, blâmer et invalider les victimes d'agressions sexuelles (Lonsway et Fitzgerald, 1994, p. 2). Des exemples de ce type de mythes sont que la victime l'aurait cherché, qu'elle mentirait, qu'elle serait à blâmer à cause de son habillement, son état d'ébriété ou ses actions, que la relation était en réalité consentante, et plusieurs autres (Lonsway et Fitzgerald, 1994, p. 2). Il existe

---

<sup>5</sup> Une pratique mieux connue sous le terme anglais *gaslighting*.

également un mythe autour de ce que serait la victime parfaite, soit une jeune femme blanche sobre s'étant fait agresser violemment par un inconnu pendant la nuit et allant dénoncer immédiatement à la police (Bissonnette, 2020, p. 15). Ce mythe touche le profil de la victime, mais également l'agresseur (soit un inconnu), le type d'agression (violente) et le moment de dénonciation (immédiat). De manière consciente et parfois inconsciente, ces mythes sont partagés et perpétués à travers la culture du viol. Le concept de mythe relatif aux agressions à caractère sexuel nous permettra de vérifier si et comment ceux-ci sont construits à travers les récits et les représentations des dévoilements d'agressions sexuelles dans certaines séries télévisées.

#### 2.4.6 La culture du viol

La culture du viol est définie comme une culture au sein de laquelle de multiples actions, qui s'inscrivent dans le continuum des agressions à caractère sexuel, sont vues comme faisant partie des valeurs et pratiques sociales. Elles sont perçues comme normales, banales, voire encouragées (Zaccour, 2019, p. 76). C'est « un ensemble d'attitudes individuelles ou collectives stigmatisantes, disqualifiantes et culpabilisantes envers les femmes » à propos de leur comportement, leur habillement, leur vie sexuelle et plusieurs autres aspects de leur vie, dont parfois l'expérience d'une agression (Duquette *et al.*, 2019, p. 16). La culture du viol se concrétise sous diverses formes, parfois concrètes, parfois invisibles : minimiser voire nier les agressions sexuelles (Duquette *et al.*, 2019, p. 6), blâmer les victimes ou laisser croire qu'elles ont un contrôle sur le fait de se faire agresser ou non (Barker et Scheele, 2021, chapitre 7), sexualiser le corps des femmes, de manière à le représenter comme étant toujours disponible et au service de la satisfaction sexuelle des hommes, ou encore banaliser les violences sexuelles quotidiennes et celles qui sont présentées dans les discours médiatisés (Zaccour, 2019, p. 104). Allant au-delà d'actions et de situations individuelles, la culture du viol fonctionne collectivement : « [rape culture is] the product of gendered, raced and classed social relations that are central to patriarchal and heterosexist culture » (Ferreday, 2015, p. 22). Selon les définitions présentées, la culture du viol fait partie de notre culture et de notre société et travaille à imposer une vision du monde particulière, bien qu'elle soit de plus en plus souvent critiquée et dénoncée.

#### 2.4.7 Le dévoilement

Le concept de dévoilement est central à notre travail de recherche ; il est donc essentiel de le définir. L'Institut national de santé publique définit le dévoilement comme le moment où « une victime d'agression sexuelle confie à quiconque la situation qu'elle a vécue, que ce soit à une personne de

l'entourage ou à une source formelle de soutien » (Institut national de la santé publique du Québec, 2022). Plusieurs chercheur·euses différencient pour leur part deux types de dévoilements en fonction de la personne qui le reçoit : le dévoilement formel serait fait à une ressource formelle, soit la police, l'école, des ressources de soutien, tandis que le dévoilement informel serait fait à des ami·es, des membres de la famille, un·e partenaire, etc. (Moors et Webber, 2013, p. 801 ; Labelle, 2021, p. 16). Il est important de noter qu'en général et dans le cadre de ce mémoire, il n'existe pas de règles ou de balises en ce qui a trait au contenu d'un dévoilement, comme la présence de détails ou non, ou encore le fait de raconter l'agression dans son entièreté ou seulement en partie. Le dévoilement ne consiste donc qu'à partager, informer ou confier à quelqu'un·e l'agression vécue selon les modalités de la victime.

Nous considérons que les dévoilements formels discutés précédemment font davantage référence à une dénonciation, soit une alerte aux autorités publiques (Larousse, s. d.) ou à l'opinion publique. Dans le cadre de notre travail, nous nous intéresserons donc seulement aux dévoilements informels, ne les qualifiant que de dévoilements, et en utilisant le mot « dénonciation » lorsque nous faisons référence à des dévoilements formels.

En bref, à travers ce chapitre, nous avons présenté les différentes approches utiles à notre analyse. Nous mobilisons les *Cultural studies*, les études télévisuelles, ainsi que plusieurs approches féministes telles l'approche féministe en études médiatiques et l'analyse féministe intersectionnelle. Nous avons clos le chapitre en détaillant la manière dont nous appréhendons certaines notions et concepts soit le concept du genre, la féminité préférentielle, le consentement, l'agression à caractère sexuel, les mythes entourant les violences sexuelles, la culture du viol ainsi que le dévoilement. Comme mentionné précédemment, la conjugaison des différentes approches et notions nous permet de mieux nous adapter à la thématique précise de notre recherche. En effet, afin de répondre à notre question de recherche qui, à titre de rappel, questionne la manière dont sont représentés les dévoilements d'agressions à caractère sexuel dans l'univers des séries télévisuelles québécoises, les approches présentées précédemment nous permettent d'aborder les productions télévisuelles comme des textes culturels et d'en faire une lecture critique afin de déceler les différents rapports sociaux en jeu, en se concentrant sur les axes du genre ainsi que de la race dans la construction des dévoilements. Ces approches nous permettent aussi de reconnaître le caractère construit des œuvres télévisuelles et donc des scènes de dévoilement. Ces œuvres sont appréhendées non pas comme un reflet du monde qui nous entoure, mais plutôt comme des propositions de visions et d'imaginaires. Les notions de genre et de féminité préférentielle telles que définies dans ce

chapitre s'arriment également avec les approches choisies, car elles permettent de comprendre la dimension performative du genre, qui est créé, construit et répété au sein des séries télévisuelles, et la manière dont l'axe du genre contribue à construire différentes représentations des victimes et de leur dévoilement.

## CHAPITRE 3

### MÉTHODOLOGIE

Dans ce chapitre, nous détaillons les méthodes qui sont utilisées afin de procéder à l'analyse des scènes de dévoilement d'agressions à caractère sexuel. Nous débutons par une présentation générale de l'approche qualitative et de l'approche textuelle pour ensuite préciser les méthodes d'analyse que nous utilisons, soit l'analyse narratologique et de discours. Nous présentons finalement les œuvres qui figurent dans notre corpus ainsi que les réflexions qui ont mené à leur sélection.

#### 3.1 Présentation générale de l'approche méthodologique employée

Afin de répondre à notre question principale de recherche, nous adoptons une approche qualitative, dont l'objectif est généralement ancré dans le social, c'est-à-dire tenter de comprendre un phénomène, des attitudes, des significations et plus encore (Given, 2008, p. XXIX). Cette approche est selon nous la plus appropriée, car l'objectif de notre recherche est de comprendre un phénomène précis, celui de la représentation des dévoilements d'agressions à caractère sexuel à l'écran. Nous nous intéressons donc aux significations impliquées, les nuances et les complexités possibles, et cherchons à comprendre comment s'inscrivent ces représentations dans le monde fictif et social. Notre démarche implique également la prise en compte et la compréhension du contexte dans lequel s'inscrit notre corpus, un élément important au sein des études qualitatives (Brennen, 2013, p. 22). L'approche qualitative a historiquement fait débat, ayant longtemps été considérée comme une science réfutable (Creeber et British Film Institute, 2006, p. 26). Cette approche vise en effet la compréhension et l'interprétation du social, ce qui fait en sorte qu'elle est parfois critiquée pour son caractère subjectif. Comme les interprétations peuvent être multiples, aucune ne saurait être *la vérité*, ce qui constitue un enjeu important à considérer dans la mise en œuvre de notre recherche. L'approche qualitative permet toutefois une interdisciplinarité (Brennen, 2013, p. 4), une caractéristique qui s'inscrit dans la tradition des *Cultural Studies* (Cervulle et Quemener, 2018, chapitre introduction ; Saukko, 2003, p. 23), ce qui offre la possibilité d'intégrer plusieurs approches et méthodologies afin de mieux s'adapter à l'objet de recherche et tendre vers une analyse plus soutenue et justifiée (Brennen, 2013, p. 5).

Afin de réaliser cette analyse qualitative, nous mobilisons plus précisément l'analyse textuelle, qui consiste en l'étude du contenu des œuvres choisies. L'analyse textuelle est définie ainsi par Brunsdon : « the close reading of programmes for their narrative structures, iconography, symbolic codes, themes, and their

solicitation of pleasure, identification and subjectivity » (Brunsdon et Spigel, 2008, p. 7). Cette approche permet d'analyser un texte, soit une production médiatique, selon divers critères (Creeber et British Film Institute, 2006, p. 26) et ce, de manière critique (p. 29). L'analyse textuelle est devenue un terme parapluie qui inclut plusieurs types d'approches méthodologiques (Creeber et British Film Institute, 2006, p. 29). Au sein de ce type d'analyse, la lecture se veut propre à chaque personne, qui peut déceler de multiples interprétations et sens possibles au sein d'un même texte. L'analyse textuelle est pertinente pour notre mémoire, car comme expliqué précédemment, notre corpus est composé de séries télévisuelles, qui constituent nos textes. Ces textes sont donc propices à être déconstruits, analysés et interprétés, dans le but de comprendre la manière dont leur récit construisent les représentations des dévoilements d'agressions à caractère sexuel.

### 3.2 Présentation des méthodes d'analyse

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'analyse textuelle est un terme large qui regroupe différentes méthodes d'analyse. Il sera maintenant question des approches mobilisées, soit l'analyse narratologique et l'analyse de discours. L'analyse narratologique permet de s'intéresser à n'importe quel texte ou même objet culturel (Bal, 2017, p. XVIII) et tente de comprendre la structure et la construction d'un récit en tant qu'entité, ce qui lie les différentes actions et péripéties entre elles et le séquençage des événements (Buckland, 2018, p. 264). Autrement dit, l'approche narratologique cherche à savoir qu'est-ce qui est raconté et comment (O'Neill, 1996, p. 3). L'analyse narratologique s'intéresse donc à la chronologie des événements dans un texte (histoire), l'organisation ou l'enchaînement de ces événements (intrigue) et leur manifestation dans le médium (Buckland, 2018, p. 263-264). Elle porte attention à ce qui est montré (la monstration), mais également aux techniques de montage : « Three important functions of editing can, therefore, be addressed. Firstly, it allows time to be manipulated, for instance by omitting a certain time span. Secondly, space can be framed (time and again). Thirdly, causal relations can take shape because of the way in which images are juxtaposed. » (Heinen et Sommer, 2009, p. 158). Cette approche permet donc de mettre en lumière la façon dont l'histoire est présentée, à savoir comment le dévoilement d'une agression sexuelle est raconté à l'écran et à l'aide de quels procédés, quelle chronologie, quelles stratégies narratives, etc., et ce que ces éléments peuvent révéler.

En choisissant de s'intéresser aux représentations de dévoilements d'agression sexuelle, il est également pertinent d'ajouter à notre cadre méthodologique l'analyse de discours qui, d'ailleurs, « revêt une importance particulière dans le féminisme poststructuraliste », car cette approche « devient une clé pour

penser la construction des binarismes sexué et sexuel » (Cervulle, 2016, p. 310). Le discours, comme concept, est un système regroupant des représentations, du savoir, des idées et habitus (Hall et Open University, 1997, p. 44 ; Harvey, 2020, chapitre 2), tous spécifiques à un moment et à un contexte. Selon plusieurs chercheur·euses, le discours a également une « dimension instituante », à savoir une « capacité à faire advenir un certain ordre de réalité » (Cervulle, 2016, p. 310). L'analyse de discours appréhende donc les mots et le langage comme des éléments porteurs de sens qui produisent des univers sociaux : « For discourse analysis, then, words have conceptual power and play a key role in processes of social transformation. » (Harvey, 2020, chapitre 2) En bref, les discours permettent aux idées de prendre forme ; ils sont porteurs de sens et peuvent influencer les cadres normatifs d'action, soit ce qui est acceptable ou vu comme « normal ». Fraser suggère également que cette approche permet plusieurs choses, dont : « comprendre les façons par lesquelles les identités sociales se constituent et changent dans le temps » et « nous éclairer quant à la manière dont l'hégémonie culturelle de certains groupes se trouve assurée ou contestée. » (cité dans Cervulle, 2016, p. 310) À travers l'analyse de discours, il est donc possible de s'intéresser aux relations de pouvoir présentes et vérifier si elles s'inscrivent au sein de certaines idéologies dominantes ou minoritaires. Pour conclure, cette méthode nous permet d'analyser, d'une part, le champ lexical de manière plus précise (les mots et les expressions utilisés) et d'autre part, identifier les dynamiques de pouvoir à travers les discours hégémoniques ou contre-hégémoniques véhiculés durant les scènes de dévoilement, et plus largement au sein de notre corpus.

### 3.3 Présentation du corpus

Notre corpus est constitué de cinq séries télévisuelles québécoises qui comportent au moins une scène de dévoilement d'agression sexuelle subie par un personnage féminin principal. Dans les paragraphes qui suivent, nous précisons les enjeux qui nous ont menée à circonscrire notre objet de recherche de la sorte.

Le choix de limiter la sélection de scènes de dévoilement d'agression sexuelle à celles concernant un personnage principal s'explique par la nécessité d'élaborer un corpus qui partage une base commune : le dévoilement d'un personnage assez connu et développé au sein de l'univers fictionnel (plutôt que des personnages secondaires ou ponctuels qui ne sont pas autant approfondis). Nous circonscrivons également les dévoilements concernant les personnages féminins seulement. D'une part, les dévoilements de personnages masculins ne sont pas très fréquents au sein des séries télévisuelles québécoises. Le fait d'ajouter le dévoilement d'un seul ou de deux personnages masculins au sein du corpus aurait par conséquent entraîné une difficulté de comparaison. En effet, les enjeux qui entourent

les agressions à caractère sexuel des hommes, et donc des personnages masculins, sont particuliers et différent de ceux des personnages féminins, ce qui nécessiterait de s'y intéresser de manière spécifique et en profondeur afin de pouvoir rendre compte de ces nuances. C'est pour ces mêmes raisons que nous n'avons malheureusement pas inclus de dévoilements de personnages non-binaires, queers, ou trans. L'inclusion de ces personnages se fait encore rare au sein de la télévision québécoise et les récits abordant leur expérience de violence sexuelle encore davantage. Encore une fois, les enjeux qui entourent le vécu de violence sexuelle chez les personnes non-binaires, queers ou trans sont spécifiques et une recherche dédiée particulièrement à ce type de représentation serait plus appropriée afin de rendre compte de la complexité de la violence sexuelle vécue.

En ce qui concerne l'origine des œuvres, nous sélectionnons un corpus de séries québécoises pour diverses raisons. D'abord, comme expliqué dans les chapitres précédents, plusieurs vagues de dévoilements sont survenues au Québec en l'espace de quelques années seulement. Certaines de ces vagues ont fait partie d'un mouvement transnational (#metoo), tandis que d'autres ont été spécifiques au contexte québécois, et parfois plus largement canadien (le cas des femmes autochtones à Val-d'Or, #agressionnondénoncée et la vague de dévoilement à l'été 2020), ce qui nous laisse croire que le Québec constitue un lieu particulièrement pertinent pour étudier la problématique des violences sexuelles sous un angle médiatique. De plus, il a été possible de noter que très peu de recherches et de littérature locale existent lorsque nous nous intéressons plus précisément au thème des agressions sexuelles au petit écran. Nous choisissons par ailleurs de circonscrire notre corpus dans le temps, plus précisément en sélectionnant uniquement des scènes de dévoilement ayant été produites et diffusées après 2014, soit après la première vague de dévoilements ayant marqué le Québec, #agressionnondénoncée. Cette limite temporelle nous permet donc de distinguer un « avant » les vagues de dévoilement comme nous les connaissons actuellement et un « après ».

En ce qui concerne la sélection même des œuvres de notre corpus, certaines ont été sélectionnées, car elles ont suscité de vives réactions et des débats en raison de la manière dont l'agression à caractère sexuel a été représentée. D'autres ont été sélectionnées de manière subjective, suite au visionnement des séries télévisuelles et suite au constat qu'une agression à caractère sexuel s'y trouvait. Nous avons ensuite procédé à une première étape d'analyse inductive afin de vérifier si des scènes de dévoilement s'y trouvaient auquel cas, la série était conservée dans le corpus. Nous avons sélectionné ces séries en raison de la présence de certaines autres similitudes, comme le fait que ce soit des personnages adultes et qu'ils

aient été victimes d'agression à caractère sexuel à l'âge adulte également<sup>6</sup>. Notre corpus est donc composé d'*Unité 9* (ICI Radio-Canada Télé, 2012-2019), *Les Simone* (ICI Radio-Canada Télé, 2016-2018), *Blue Moon* (Club Illico, 2016-2018), *Ruptures* (ICI Radio-Canada Télé, 2016-2019) et *M'entends-tu ?* (Télé-Québec, 2018-2021).

Nous avons parfois choisi d'inclure à notre analyse plus d'une scène de dévoilement par série télévisuelle. Lors d'un visionnement préliminaire, nous avons en effet constaté que les dévoilements de certains personnages étaient morcelés dans le temps, ce qui rendait pertinent l'analyse d'une deuxième scène. De plus, nous avons constaté que certaines scènes de dévoilement étaient très courtes et présentaient peu de contenu ; le fait d'inclure une deuxième scène de dévoilement permet donc une analyse plus étoffée et qui permet d'aller davantage en profondeur. Au total, nous analysons donc huit scènes de dévoilement issues des cinq séries télévisuelles présentées. Bien que nous analysons les scènes de dévoilement plus particulièrement, il est important de mentionner que nous avons visionné l'entièreté de chacune des séries télévisuelles afin de pouvoir situer la scène dans son contexte, et ainsi mieux comprendre et situer chacun des univers fictionnels. La série dans son entièreté ne fait toutefois pas l'objet d'une analyse approfondie.

Il est pertinent de souligner qu'il n'a pas pu être possible de baser notre sélection de séries sur une base de données préexistante ou encore à l'aide d'une recherche traditionnelle à partir de mots clés, car il ne semble exister aucun type de recension de ce genre en études télévisuelles au Québec, encore moins en ce qui concerne spécifiquement la représentation des violences sexuelles. Toutefois, comme nous nous intéressons à une période et un espace de production et de diffusion assez précis, nous croyons avoir fait un travail assez exhaustif afin de cibler et sélectionner les œuvres les plus importantes répondant à ces critères.

#### 3.4 Méthode de collecte de données et modalités d'analyse et d'interprétation des résultats

Il sera maintenant question du processus de collecte de données et d'analyse mis en place pour notre recherche. Tout d'abord, nous avons visionné à plusieurs reprises les différentes séries télévisuelles ainsi

---

<sup>6</sup> Nous jugeons que les agressions sexuelles perpétrées sur des personnes mineures, et donc des personnages mineurs, sont particulières et nécessiteraient une analyse spécifique. Nous jugeons que de comparer des dévoilements d'agression sexuelle vécue pendant l'enfance ou l'adolescence impliquerait trop de difficulté de comparaison avec un corpus composé de personnages adultes.

que les scènes spécifiques au dévoilement. Tout au long de ces visionnements, nous avons rempli une grille d'analyse pour chaque scène de dévoilement. Cette grille d'analyse a été élaborée en s'inspirant des codes de la télévision présentés par Fiske (2011) ainsi que des grilles de visionnement de Sarah Lécossais (2015). Nous avons également ajouté des éléments afin d'analyser la réaction des personnages, en nous inspirant de la recherche de Ahrens et al. (2007) ainsi que des 12 attitudes aidantes lors d'un dévoilement, présentées par le Regroupement québécois des CALACS (s.d.) Cette grille d'analyse est présentée à l'annexe A. Suite à la collecte de données, nous avons mis en commun les informations afin de mettre en lumière certains résultats, à savoir les éléments surprenants, ceux qui restent absents et ceux qui semblent révéler des tendances particulièrement intéressantes en regard de notre cadre théorique. Ces étapes ont été faites initialement de manière individuelle, c'est-à-dire pour chaque série télévisuelle. Ensuite, nous avons appliqué ce même processus de manière plus large, c'est-à-dire en comparant les séries du corpus afin d'identifier des similarités et des différences entre elles. À ce stade, nous avons identifié les tendances et les exceptions au sein du corpus en nous assurant de les confronter à notre cadre théorique, dans le but d'y déceler des explications davantage fondées et parvenir à nos constats finaux. Comme notre corpus est limité, nous sommes consciente que les résultats ne peuvent être appliqués ni généralisés à l'ensemble des productions télévisuelles québécoises.

### 3.5 Considérations concernant les limites de la recherche

Il est pertinent de préciser certaines limites concernant notre recherche. D'abord, le cadre théorique rassemble plusieurs approches qui peuvent initialement sembler assez différentes. Nous sommes toutefois convaincue que la diversité de ces approches apporte une adaptabilité à notre recherche qui permet de produire des résultats intéressants. Ensuite, nous mobilisons l'analyse textuelle qui, étant une approche qualitative, est souvent critiquée. Il est en effet reproché à l'analyse textuelle que l'interprétation de textes y est arbitraire, plurielle et ne peut être prouvée (Creeber et British Film Institute, 2006, p. 26), contrairement aux méthodes de recherche quantitatives. Cette critique s'ancre dans la pensée qu'il n'existerait qu'un seul sens au texte, une « bonne » manière de le comprendre, perçue comme étant celle de l'émetteur·trice. Dans le cadre de notre recherche, nous tendons toutefois à préconiser une posture poststructuraliste qui reconnaît la multiplicité des interprétations possibles d'un même texte (Creeber et British Film Institute, 2006, p. 28). De plus, il est admis que l'intention de la personne productrice n'est pas nécessairement similaire à l'interprétation qu'en fera la personne réceptrice et qu'entre récepteur·trices, les interprétations sont nombreuses. Sans tomber dans une analyse de la réception, la mobilisation de l'analyse textuelle permet donc de mettre en lumière une ou

plusieurs interprétation(s) possible(s), de déceler comment celle(s)-ci s'inscrive(nt) au sein de l'œuvre, au sein du corpus choisi et du contexte, afin de comprendre comment sont représentés les dévoilements d'agression à caractère sexuel. Une seconde critique faite à l'analyse textuelle est que cette dernière a tendance à accorder une trop grande importance au texte lui-même, en délaissant le contexte plus large dans lequel s'inscrit l'œuvre (Creeber et British Film Institute, 2006, p. 26). Comme notre recherche s'inscrit dans la tradition des *Cultural Studies*, qui à travers des objets d'étude porte une attention aux discours, au contexte et aux relations de pouvoir impliquées (Saukko, 2003, p. 23), il est donc naturel pour nous de tenir compte du contexte sociopolitique dans lequel notre corpus s'inscrit. Finalement, le choix du corpus n'a pu être fait sur une base exhaustive, car comme expliqué précédemment, il n'existe pas encore de base de données thématique à propos de la télévision québécoise. Nous croyons toutefois que le corpus choisi est assez grand et diversifié pour permettre d'entamer des réflexions importantes à propos du thème choisi, soit les représentations de dévoilements d'agressions à caractère sexuel.

## CHAPITRE 4

### ANALYSE DES SÉRIES TÉLÉVISUELLES

Il était question, dans les chapitres précédents, des outils et des méthodes utiles à ce mémoire. Ce chapitre présente quant à lui les constats les plus importants de notre analyse de chacune des séries télévisuelles du corpus. D'abord, nous procédons à une brève présentation contextualisée des œuvres, de leur synopsis ainsi que des événements entourant l'agression sexuelle d'un/de personnage(s) féminin(s). Nous présentons ensuite chaque scène de dévoilement et proposons une analyse de ces dernières sous plusieurs angles, tels que les dimensions sémantiques et narratives du récit, de même que les dialogues, les discours et les réactions des personnages.

#### 4.1 *Unité 9* (2012-2018)

*Unité 9* a été produite de 2012 à 2018 par Aetios Production et scénarisée par Danielle Trottier. La série a été diffusée initialement sur la chaîne généraliste ICI Radio-Canada Télé, avant d'être rendue disponible en intégralité sur la plateforme ICI Tou.tv. *Unité 9* est une série dramatique annuelle comportant 7 saisons de 24 à 25 épisodes, d'une durée de 44 minutes chacun.

*Unité 9* raconte l'histoire de Marie Lamontagne (Guylaine Tremblay), une femme reconnue coupable de tentative de meurtre sur son père et condamnée à purger sa peine à la prison pour femmes de Lietteville. Elle y rencontre plusieurs autres femmes incarcérées pour divers crimes ; le récit nous permet de suivre le quotidien de Marie ainsi que de ses codétenues qui prendront, au fil des saisons, des rôles de plus en plus importants. Initialement, *Unité 9* ne semblait présenter qu'une seule héroïne principale, Marie Lamontagne, et plusieurs personnages secondaires récurrents. Toutefois, au fil des saisons, quelques personnages secondaires font l'objet d'un approfondissement important, positionnant *Unité 9* dans la catégorie des « séries à héros multiples », selon la classification de la hiérarchie des personnages de Sepulchre (2017, p. 144), ce qui permet l'analyse du dévoilement du personnage de Jeanne Biron (Ève Landry) dans le cadre de ce mémoire.

Jeanne est l'une des femmes incarcérées avec qui Marie Lamontagne finira par se lier d'amitié. Elle apparaît dès le premier épisode de la première saison et devient progressivement un personnage

principal<sup>7</sup>. Elle purge une peine de prison de cinq ans pour vol, vol avec circonstances aggravantes et possession de drogue. Au départ, Jeanne est une femme impulsive qui a du mal à contrôler ses émotions. Elle est peu appréciée des autres codétenues et elle effectue de nombreux séjours à l'unité de sécurité maximale. Au fil des saisons, le personnage évolue toutefois grandement : Jeanne devient une bonne amie et confidente pour plusieurs détenues, elle développe une relation amoureuse avec l'ancienne détenue et avocate Kim Vanier (Élise Guilbault) et elle parvient même à avoir droit à sa première sortie sans escorte (S6E10).

#### 4.1.1 L'agression

Lors de l'épisode 12 de la saison 6, Jeanne a droit à une sortie sans escorte d'une durée de 24 heures pendant laquelle son frère, Serge Biron (Hubert Proulx), la séquestre et l'oblige à introduire de la drogue à Lietteville. Lors de cette soirée, plusieurs motards viennent faire la fête dans la maison où Jeanne est enfermée et l'un d'eux dit à Serge qu'il aimerait avoir une relation sexuelle avec elle. Ce dernier répond que sa sœur est lesbienne. Le motard réplique alors : « Justement, je vais lui montrer ce qu'elle manque ». Il force Serge à sortir de la pièce ; s'ensuit alors la scène d'agression sexuelle. Durant l'agression, un deuxième homme (que nous connaissons plus tard sous le nom de Patrick Sirois, interprété par Maxime Dumontier) entre dans la pièce. Le motard lui ordonne d'agresser Jeanne à son tour : « C'est toi le prochain, man. [...] Envoie, envoie, osti, let's go. Amuse-toi. Envoie calice. » (S6E12, 32 : 35) Patrick obtempère. Au lendemain de l'agression, Jeanne revient à Lietteville, silencieuse, troublée et sous le choc. Lors de son arrivée dans son unité, elle va immédiatement à la salle de bain et prend une douche très chaude.

#### 4.1.2 Le dévoilement

La scène de dévoilement prend place lors de l'épisode 24 de la saison 6 et dure 3 minutes 20 secondes. L'histoire a grandement progressé depuis l'épisode de l'agression (épisode 12) ; Marie et Josée Tessier (Catherine Paquin-Bécharde), une intervenante de première ligne (IPL), se doutent que quelque chose est arrivé à Jeanne lors de sa sortie sans escorte et tentent de la confronter à plusieurs reprises. Elles soupçonnent également Jeanne d'être enceinte et la forcent à faire un test de grossesse qui se révèle positif. Au fil des épisodes, Jeanne exprime à plusieurs reprises qu'elle ne souhaite pas poursuivre sa

---

<sup>7</sup> Selon la fiche Wikipédia d'*Unité 9*, Marie Lamontagne cumule 163 apparitions du premier jusqu'au dernier épisode. Le personnage de Jeanne Biron est celui qui cumule le plus grand nombre d'apparitions après Marie Lamontagne, avec 155 apparitions du premier au dernier épisode de la série (Wikipédia, 2022).

grossesse et elle tente même d’y mettre fin de manière violente. Sa tentative échoue toutefois, ce qui la conduit à l’hôpital, où elle devra continuer sa grossesse jusqu’à la naissance de l’enfant.

Jusqu’à l’épisode 24 de la saison 6, Jeanne n’a jamais dévoilé explicitement son agression, bien que ses proches et le personnel de la prison se doutent de ce qui lui est arrivé et tentent de la questionner à ce sujet. En effet, entre les dix épisodes qui séparent l’agression et le dévoilement, il y a plusieurs moments de discussions entre les personnages à propos de l’agression de Jeanne, parfois devant elle et parfois en son absence. Ce n’est toutefois qu’à l’épisode 24 que Jeanne dévoile ce qui lui est arrivé de manière réellement volontaire<sup>8</sup>.

Lors de cette scène, Jeanne est toujours à l’hôpital. Marie vient la visiter et prendre de ses nouvelles. Jeanne, couchée dans son lit, est agacée par la présence et les questions de son amie ; c’est alors qu’elle mentionne l’agression qu’elle a vécue. Cette confiance mène Marie à révéler un secret à Jeanne, soit les circonstances qui ont mené à son incarcération. Suite à cette révélation, les deux personnages vivent un moment fort en émotions:

**Marie** : Salut.

*Jeanne roule des yeux et ne répond pas.*

**Marie** : Tiens.

*Elle dépose un cadeau sur le lit de Jeanne.*

**Jeanne** : J’ai pas besoin de rien.

**Marie** : C’est un cadeau de Suzanne pis moi.

**Jeanne** : J’en veux pas.

*Marie déplace le cadeau et regarde le plateau de nourriture plein.*

**Marie** : Tu veux rien de personne. Tu veux pas de notre empathie ? Tu veux pas de nourriture.

Tu veux rien. Tu veux pas ce bébé-là. On te l’a imposé.

*Jeanne secoue la tête avec un sourire désabusé.*

---

<sup>8</sup> Lors de l’épisode 21 de la saison 6 (4 : 25), un agent correctionnel force Jeanne à passer un test de grossesse et en profite pour lui demander si elle a eu des relations sexuelles non désirées. Jeanne hoche la tête. Nous avons choisi de ne pas considérer ce moment comme un dévoilement, car Jeanne est questionnée par une personne en position d’autorité et ce n’est pas elle qui a choisi volontairement de se confier à quelqu’un.

**Jeanne** : « Imposé ». Le mot est faible. Il m'a été enfoncé. Enfoncé dans le vagin contre mon gré. Pis comme l'écœurant, puant, sale, dégueulasse m'a pas demandé si ça me tentait, ben moi, à un moment donné Marie, il faut que je reprenne le contrôle. Pis là, crisse, je dis non.

**Marie** : Donne-le-moi.

**Jeanne** : Te donner quoi ? Son nom ? Crisse t'as pas compris ? Je sais pas c'est qui. [Jeanne sanglotte.]

**Marie** : Non. Le bébé. Donne-le-moi.

**Jeanne** : Ostie Marie. Qu'est-ce que tu vas faire d'un bébé tout crotté ?

**Marie** : Je vais m'en occuper. Je vais l'élever du mieux que je peux, je vais l'aimer !

**Jeanne** : Mais pourquoi tu ferais ça ?

**Marie** : Parce que... pour moi ce bébé-là va venir de toi. Ce bébé-là, ça va être un cadeau qui vient de toi.

*Jeanne continue de pleurer.*

**Marie** : OK, je vais te dire quelque chose que j'ai jamais dit à personne. Sais-tu pourquoi je me suis ramassée en prison ? C'est parce que j'ai voulu protéger ma fille. C'est elle qui a poignardé mon père. Moi, j'ai pris la faute parce que j'ai pas voulu qu'elle aille en prison.

*Jeanne soupire et a les yeux pleins d'eau. Marie est en larmes et renifle.*

**Marie** : Laisse-moi être la mère de ton bébé, Jeanne. Fais-moi ce cadeau-là.

*Jeanne pleure et fait un câlin à Marie. Les deux pleurent chaudement. (S6E24)*

**Figure 4.1** Jeanne dévoile son agression à son amie Marie (Source : *Unité 9, S6E24*)



### 4.1.3 Analyse

#### 4.1.3.1 La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement

Jeanne, la victime, est une jeune femme lesbienne, blanche, mince et francophone. Elle provient d'un milieu pauvre et elle a une longue peine à purger à la prison de Lietteville. Jeanne est un personnage qui ne se conforme pas aux idéaux normatifs associés à la féminité préférentielle. Elle porte les cheveux très courts, voire rasés, et elle s'habille avec des vêtements de couleur foncée, amples et déchirés. Elle est présentée comme un personnage endurci, une dure à cuir rebelle, qui aime l'action et les défis; elle se bat à de nombreuses reprises et enfreint plusieurs règles lors de son parcours carcéral.

**Figure 4.2** Le personnage de Jeanne Biron. (Source : ICI Radio-Canada Télé, 2022b)



Le dévoilement de Jeanne a lieu à l'hôpital, alors qu'elle est assise sur son lit. Elle fait son dévoilement plusieurs semaines après l'agression, si l'on se fie à l'évolution de sa grossesse, bien qu'il ne soit pas possible de préciser exactement le nombre de semaines. Elle décide de se confier à Marie, l'une de ses bonnes amies. Plus tard dans la saison, Jeanne et Marie mentionnent même que leur relation va au-delà de l'amitié, se rapprochant d'une relation mère-fille. Le dévoilement n'est pas planifié, Jeanne paraissant

plutôt fermée à l'idée de se confier. Il semble que le dévoilement ait été fait en réaction aux propos de Marie<sup>9</sup>.

En ce qui concerne le champ sémantique utilisé par la victime, il est possible de qualifier ce dernier d'explicite et dénotatif. Des mots et expressions comme « imposé », « enfoncé », « vagin », « contre mon gré », « pas demandé si ça me tentait » sont utilisés. Il est intéressant de noter que pour parler de son agresseur, Jeanne utilise également des qualificatifs de nature sensorielle comme « écoeurant », « puant », « sale », « dégueulasse », ce qui souligne l'idée de saleté associée à une agression sexuelle, cette fois accolée à l'agresseur et non à la victime; cela témoigne de la force des souvenirs traumatiques de Jeanne. Bien que Jeanne n'utilise pas des mots directement en lien avec les violences sexuelles comme « viol », « agression », « consentement » ou « violence sexuelle », elle utilise néanmoins des verbes d'action et des expressions chargées symboliquement (« imposé », « enfoncé [...] contre mon gré ») qui rendent compte de la violence de l'agression et de l'absence de consentement. Nous avons également constaté que Jeanne utilise des phrases actives lors de son dévoilement : le sujet actant de la phrase est l'agresseur, ce qui contraste avec des dévoilements qui utilisent des formulations davantage passives telles que « j'ai été agressée ». Cette formulation contraste également avec les phrases suivantes, où Jeanne se positionne cette fois-ci comme sujet principal en affirmant son besoin de reprendre le contrôle sur la situation : « [...] ben moi, à un moment donné, Marie, il faut que je reprenne le contrôle. Pis là, crise, je dis non. » Le « non » de Jeanne se veut large : elle ne souhaite pas avoir d'aide ni d'empathie de son entourage et elle ne souhaite pas garder l'enfant. L'évolution du sentiment de dépossession de Jeanne et le besoin de reprise de contrôle est manifeste à travers la formulation de son dévoilement. En ce qui concerne la notion de consentement, celle-ci est mentionnée, mais peu développée.

Nous constatons que le personnage de Marie, qui reçoit la confiance de Jeanne, propose un cadrage sémantique assez différent. Le mot qui a retenu notre attention est l'utilisation de « cadeau » en référence au fœtus que porte Jeanne. Par sa présence au sein de la scène, le mot « cadeau » ne peut pas être dissocié du champ lexical de l'agression sexuelle et vient alors réorienter le sens des propos de Marie. Il est d'une

---

<sup>9</sup> Pour la compréhension ultérieure de l'analyse, il est important de mentionner le contexte entourant l'incarcération du personnage de Marie. Elle a été agressée durant son enfance par son père et est tombée enceinte des suites de ces agressions. L'enfant a été élevé au sein de l'unité familiale comme étant la sœur de Marie (et non sa fille). Marie s'est ensuite mariée et a donné naissance à deux enfants. Au début de la saison 1, nous apprenons que Léa Petit (Frédérique Dufort), sa fille, s'est elle aussi fait agresser par son grand-père (le père de Marie). C'est Léa qui a attaqué son grand-père, causant sa mort. Marie, pour protéger sa fille, se livre donc aux autorités et confesse pour le crime.

part surprenant de voir figurer un terme si positif, qui renvoie à l'action d'offrir et à la notion de plaisir, au sein d'un dévoilement d'agression sexuelle. Nous jugeons également pertinent de remettre en question ce choix de mot, d'autant plus qu'il fait référence à une grossesse non désirée issue d'un viol. L'usage du mot « cadeau » pourrait être interprété comme un désir d'associer la grossesse à quelque chose de positif, une bénédiction, ce qui a pour effet de nier totalement le vécu traumatique lié à cette grossesse, et surtout le désir de Jeanne d'y mettre fin.

En ce qui a trait aux émotions et réactions exprimées, Jeanne semble détachée et fermée lorsque Marie la visite. Elle regarde au sol, répond de manière sèche et courte et ne veut pas engager la conversation, jusqu'à ce que Marie la confronte. À ce moment, qui constitue le dévoilement, Jeanne exprime de la frustration et de la détresse. Elle est bouleversée, elle a la voix qui tremble et elle pleure. En ce qui concerne Marie, elle semble initialement faire preuve d'empathie envers Jeanne et être touchée par son dévoilement. Elle a les larmes aux yeux, la serre dans ses bras et pleure avec elle. Toutefois, nous constatons qu'elle ne fait pas réellement preuve d'écoute ; elle ne respecte pas le rythme ni les besoins de Jeanne et elle ne lui octroie pas l'espace nécessaire pour s'exprimer. En effet, suite aux révélations de Jeanne, Marie lui dit immédiatement « Donne-le-moi », en référence au fœtus et bébé à venir, et lui fait savoir que ce dernier serait un « cadeau » pour elle. Comme mentionné précédemment, lorsque Marie qualifie la grossesse de Jeanne de cadeau, elle nie en fait les émotions et les besoins de Jeanne qui sont, à ce stade, de se confier face à son agression et de mettre fin à sa grossesse. Nous arrivons finalement au constat que Marie ne fait pas preuve de soutien en lien avec l'agression vécue et se concentre plutôt vers son besoin à elle, soit de s'occuper de l'enfant à naître et de raconter son histoire. Nous observons également qu'au sein d'*Unité 9*, lorsqu'il y a des cas de grossesses suite à une agression à caractère sexuel, le discours présenté est fortement axé vers l'aspect « positif » de la situation et rappelle certains discours anti-choix. En effet, les mots utilisés sont majoritairement « bébé » et « enfant », démontrant le désir de personnifier le fœtus. De plus, le besoin de mettre fin à la grossesse est nié, en présentant des expériences « positives » d'autres personnages, comme lorsque Marie tente de convaincre Jeanne de garder le fœtus en lui révélant sa propre histoire, ou lorsqu'elle lui confie que Georges Sainte-Marie (Paul Doucet), l'aumônier de la prison, est l'enfant d'un viol et que c'est l'une des meilleures personnes qu'elle connaisse. Bref, la réaction et le discours de Marie s'inscrivent dans une tendance plus large au sein de l'œuvre qui se rapproche de positions anti-choix en matière d'avortement.

Le fait que Jeanne soit tombée enceinte de son agresseur ajoute donc un niveau de discussion supplémentaire à l'analyse du dévoilement, et nous souhaitons à ce stade approfondir le traitement du thème de la maternité. Depuis que plusieurs personnages soupçonnent que Jeanne s'est fait agresser et qu'elle est tombée enceinte, nous constatons que la majorité des discussions liées à son agression se réorientent vers le sujet de sa grossesse. En effet, les références à l'agression de Jeanne sont fréquentes, mais elles restent axées sur le fait qu'elle est enceinte, plutôt que sur le fait qu'elle vienne de vivre une expérience traumatique, un viol. Nous constatons également que la série présente à quelques reprises des *flashbacks* de l'agression (S6E14, S7E2, S7E8). Ceux-ci sont graduellement remplacés par des *flashbacks* de l'enfance de Jeanne et de la relation entre elle et sa mère, qui la maltraitait (S7E4, S7E5), ce qui soutient la tendance de la série à dévier du thème de la violence sexuelle pour favoriser celui de la maternité. Durant la saison finale d'*Unité 9*, il semble même que la guérison, voire la rédemption de Jeanne en tant que criminelle, et peut-être même victime, passe justement par cette maternité imposée. En effet, plusieurs personnages voient en sa grossesse quelque chose de positif : alors que Marie la qualifie de « cadeau » (S6E24, 37 : 38), le psychologue, Steven Picard (Luc Guérin) mentionne qu'il compte sur le bébé pour « faire renaitre » Jeanne (S7E1, 32 : 50) et Kim, sa nouvelle conjointe, la félicite d'avoir accouché, ce qui est selon elle « formidable » (S7E2, 18 : 10). Malgré le choix clair de Jeanne de mettre fin à sa grossesse et, lorsque cette option n'est plus possible, de ne pas connaître l'enfant, celle-ci est amenée à reconsidérer ses choix à maintes reprises, à cause des pressions multiples exercées par d'autres personnages. La série se conclut d'ailleurs sur la sortie de prison de Jeanne, heureuse de retrouver sa partenaire Kim et leur enfant afin de commencer une vie de famille.

Il est intéressant de se questionner autour du choix de faire vivre cette série d'événements (agression sexuelle, grossesse non désirée) au personnage de Jeanne. C'est un personnage qui a connu une grande évolution au fil de la série et qui est adoré du public (ICI Radio-Canada Télé, 2016). Son processus de réintégration à la société a été long et complexe, mais elle semblait enfin prête et désireuse de faire les efforts nécessaires afin d'aider ses consœurs et reprendre sa vie en main. Le choix de lui faire vivre un événement si traumatique et dramatique à ce stade de la série (soit à la toute fin de l'avant-dernière saison) peut être interprété comme une décision sensationnaliste de la part de la production et un choix visant à faire progresser et évoluer davantage le personnage de Jeanne, dans le but de la rendre encore plus forte ou plus méritante à la réintégration. En effet, l'arc narratif de la grossesse de Jeanne lui permet d'explorer et confronter ses propres traumatismes face à sa mère et face aux abus qu'elle a vécus lorsqu'elle était enfant, dans le but de progresser vers la finalité ultime, être mère. C'est d'ailleurs un but explicité par Picard, le

psychologue de la prison : « Je commence à avoir hâte que cet enfant-là vienne au monde. [...] Je compte sur lui pour la faire renaître. » (S7E1, 32 : 55). Présenté de cette manière, ce récit se rapproche de nombreux récits catholiques, où le pécheur doit souffrir et se repentir pour accéder à l'absolution, le pardon et possiblement le bonheur. Jeanne mérite finalement ce bien-être, car elle a payé pour ses crimes en étant elle-même victime d'un crime et en vivant énormément de souffrance. La rédemption et l'atteinte du bonheur semblent donc seulement possibles en empruntant la voie de la maternité, à la suite de son agression sexuelle.

Nous constatons donc que la réelle trame centrale d'*Unité 9* est celle de la maternité ; elle prévaut sur les autres enjeux abordés, dont celui de la violence sexuelle. En effet, la série s'ancre dès le départ au sein de cette thématique. Dès le premier épisode de la première saison, Marie fait le sacrifice ultime de protéger sa fille en prenant la responsabilité du crime de cette dernière. Au fil des saisons, plusieurs autres arcs narratifs confirment la centralité du thème de la maternité : lorsqu'elle était jeune, Marie, abusée sexuellement par son père, a donné naissance à une fille, mais cette maternité lui a été refusée, car l'enfant a été élevée comme sa propre sœur pour préserver les apparences. Lors de la saison 4, Marie vit la perte de ses deux enfants, décédés dans un accident de voiture. Finalement, à la saison finale, Marie souhaite renouer avec sa sœur et lui révéler qu'elle est réellement sa mère. Il semble donc y avoir un parallèle entre la situation de Jeanne et celle de Marie. Marie pousse Jeanne à faire comme elle en gardant l'enfant et elle affirme que ce choix difficile est le bon, promettant à Jeanne qu'un jour, elle sera heureuse. Marie suggère même de garder l'enfant en attendant que Jeanne soit prête, ce qui lui permettrait de se réapproprier le rôle de mère. La situation de Jeanne devient donc salvatrice pour le personnage de Marie également. En bref, bien qu'en apparence, il ne semble pas directement lié à la scène de dévoilement, une prise en compte du récit plus large de la série permet de constater que le thème de la maternité est récurrent et même favorisé lorsqu'il est question d'agression sexuelle. Le dévoilement se voit ainsi détourné, ce qui a pour effet de secondariser et banaliser le trauma que Jeanne a vécu, et d'invalider l'unique moment où elle décide d'en parler ouvertement.

Nous constatons ainsi que les scènes qui reviennent spécifiquement sur le sujet de l'agression sexuelle de Jeanne sont fréquentes, mais restent peu approfondies. En effet, son personnage a peu d'espace pour vivre, parler et guérir de son trauma, car tous ses choix et ses réactions sont ramenés non pas à l'agression, mais à sa grossesse et à son futur rôle de mère. Cette tendance de la production contribue à représenter Jeanne comme détenant peu d'agentivité, car elle est dépossédée de son expérience de violence sexuelle

et de survivance. Nous pourrions faire le même constat face à sa grossesse, puisque tous les personnages se réapproprient son expérience. Nous en venons donc à la conclusion que le dévoilement de Jeanne est instrumentalisé dans le but d'intégrer le thème de la maternité et de développer davantage le récit de Marie, ce qui a pour effet de détourner les enjeux entourant les violences sexuelles aux dépens du vécu du personnage de Jeanne. Le dévoilement est une étape anecdotique au sein du récit, reléguant au second plan la victime et ses besoins.

#### 4.2 *Les Simone* (2016-2018)

*Les Simone* est une comédie dramatique qui a été diffusée sur ICI Radio-Canada entre 2016 et 2018, produite par KOTV, scénarisée par Louis Morissette et Kim Lévesque-Lizotte. *Les Simone* comporte 3 saisons de 13 épisodes d'une durée de 22 minutes chacun.

*Les Simone* raconte l'histoire de trois femmes, Maxim Lapierre (Anne-Élisabeth Bossé), Laurence Bousquet (Rachel Graton) et Nikki Dumas (Marie-Ève Perron), qui tentent de naviguer les différentes sphères de leur vie à l'aube de la trentaine. Elles sont en quête d'affirmation, d'indépendance, et surtout, elles sont à la recherche d'elles-mêmes, aux prises avec de multiples remises en question. Maxim doute de sa carrière et de son couple qui semble s'enliser dans un modèle de vie banlieusard à Québec. Elle décide alors de tout quitter et déménage précipitamment à Montréal pour rejoindre son amie Laurence qui, elle, gravite dans le milieu des arts et de la télé. Laurence tente de faire avancer sa carrière à la télévision et vit difficilement les pressions de ce milieu grandement axé sur l'idéalisation de la jeunesse et des standards de beauté. Nikki, pour sa part, travaille dans un bar et semble vivre une vie de liberté et d'indépendance en tant que jeune artiste. *Les Simone* est une série télévisuelle à héros multiple puisque l'histoire s'intéresse à chaque protagoniste de manière relativement égale et similaire.

##### 4.2.1 L'agression

Au début de la saison 2, Maxim entame un baccalauréat en sciences politiques. Elle y rencontre Clément Garceau (Normand Daneau), un de ses professeurs d'université. Au fil de la saison, Maxim tente de s'impliquer de plus en plus dans le monde politique et décide de rejoindre le parti pour lequel travaille Clément. Maxim admire son professeur, maintenant collègue, et le considère comme un mentor. Clément, quant à lui, est difficile à cerner. Il fait parfois des avances à Maxim, mais change ensuite du tout au tout, présentant une attitude froide et distante. Lors de l'épisode 12 de la saison 2, intitulé « Malaise et consentement », Maxim lui fait part de sa confusion face à leurs derniers échanges et lui demande s'il est

possible de clarifier la situation. Clément l'invite alors à prendre un verre chez lui. Maxim lui explique qu'elle ne comprend pas son attitude fluctuante ni ses avances, car il est son professeur d'université et son collègue. Clément met alors sa main sur la cuisse de Maxim, mais cette dernière tente de lui faire comprendre qu'elle n'est pas intéressée et qu'elle doit partir. Clément insiste, l'embrasse et lui dit que le fait qu'elle l'appelle et le visite à son bureau trahit ses intentions ; c'est à ce moment que Clément l'agresse sexuellement. Maxim reste figée. Elle quitte ensuite le domicile de Clément et l'épisode prend fin sur un plan serré de Maxim qui marche dans la rue. L'utilisation du plan serré lors de cette scène n'est pas anodine, puisqu'elle permet de mettre l'accent sur les émotions de Maxim qui marche, les yeux vides, visiblement sous le choc.

#### 4.2.2 Le dévoilement

Le dévoilement prend place au dernier épisode de la saison 2 et dure 3 minutes 49 secondes. Au lendemain de l'agression, Maxim est dans son lit et téléphone à sa mère. Elles échangent quelques banalités, mais sa mère est occupée et elles raccrochent rapidement. Elle écrit ensuite à Nikki pour lui dire qu'elle a besoin d'elle. Un peu plus tard, Laurence et Nikki arrivent chez elle. C'est à ce moment que débute la scène de dévoilement.

Les deux amies arrivent dans la chambre de Maxim et s'assoient à l'extrémité du lit face à elle. Laurence lui demande ce qui ne va pas, la taquinant que c'est sûrement une histoire de garçons. Maxim, troublée, reste silencieuse. Nikki, qui comprend que quelque chose cloche, sermonne Laurence et tente d'en savoir plus. Maxim se confie alors et leur raconte les événements de la veille. Elle explique qu'elle a « comme couché avec » Clément, mais qu'elle n'en avait pas envie. Laurence insinue alors qu'elle aurait dû se douter des implications d'une visite chez Clément : « Ouais, mais t'es quand même allée chez eux, là. Quand t'es à 50 pieds de la chambre d'un gars, tu devais commencer à te dire que c'était une possibilité. » Choquées par ce commentaire, Maxim se réfugie sous les couvertures, alors que Nikki lance, sur un ton de reproche : « Voyons Laurence ! ». Nikki tente de rassurer Maxim qui continue finalement son dévoilement. Elle leur confie alors qu'elle avait bu, ce à quoi Nikki rétorque que Clément a profité de la situation. De son côté, Laurence demande à Maxim si elle lui a demandé d'arrêter. Maxim mentionne sur un ton hésitant que oui, mais qu'elle a « surtout attendu que ça passe ».

Maxim tergiverse entre le sentiment de culpabilité et la reconnaissance de la responsabilité de Clément. Elle souligne que n'importe qui aurait constaté qu'elle n'en avait pas envie, mais qu'elle a tout de même

le sentiment d'être en faute. Nikki la rassure en affirmant que c'est plutôt Clément qui est à blâmer. Laurence, de son côté, lui demande si elle compte porter plainte, ce à quoi Maxim répond : « T'es tu folle toi! ». Maxim simule alors une scène dans laquelle elle irait hypothétiquement informer la direction de l'université qu'elle a été agressée sexuellement par son professeur, de manière à suggérer le peu de crédibilité qui lui serait accordé dans un tel contexte. Comme c'est elle qui a appelé Clément sur son téléphone, qu'elle s'est rendue à son bureau, qu'elle n'a pas refusé ses avances initiales et que c'est elle qui a demandé à le voir, les trois amies arrivent à la conclusion que Maxim a en effet peu de chance d'être crue. Maxim réfléchit ensuite aux impacts que toute cette situation pourrait avoir sur Clément, qui risquerait de perdre son emploi à l'université ainsi que sa place au sein du parti politique. De son côté, elle risquerait d'échouer son cours et si le cas était médiatisé, elle serait présentée comme « la petite agace qui a détruit la brillante carrière d'un homme ». Désespérée, elle en conclut, les larmes aux yeux, que le tout n'était qu'« une baise poche ». Nikki, indignée, souligne l'injustice de la situation : « Hey, penses-tu qu'il pensait à ça, lui, à matin ? Ben non hein. Il s'est fait son café, il a mangé sa toast pis il est parti, en sifflant. Pis toi t'es décalissée. ». Elle suggère que Maxim en informe Léane Bertrand (Isabelle Vincent), la cheffe du parti politique, mais Maxim n'est pas certaine de cette solution. La scène prend fin.

**Figure 4.3** Maxim dévoile son agression à ses deux amies. (Source : *Les Simone*, « La victoire » (S2E13))



#### 4.2.3 Analyse

##### 4.2.3.1 La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement

La victime, Maxim, est une jeune femme blanche hétérosexuelle, mince, francophone, étudiante à l'université, détenant plusieurs diplômes universitaires et provenant d'un milieu de classe moyenne. Maxim correspond aux normes de beauté hégémoniques et se rapproche des balises de la féminité. Elle

porte les cheveux longs, coiffés, elle est soucieuse de son apparence, elle se maquille et elle porte des vêtements féminins. Maxim est présentée comme étant douce, sensible et incertaine, et toujours prête à prendre soin de ses amies et des personnes qu'elle aime. En ce qui concerne la scène de dévoilement, celle-ci a lieu à l'épisode suivant l'agression, soit au lendemain matin de l'événement.

**Figure 4.4** Le personnage de Maxim Lapierre (Source : ICI Radio-Canada Télé, 2022a)



En regard des mots utilisés par Maxim lors de son dévoilement, nous pouvons constater qu'ils ont pour effet d'atténuer la gravité des événements. Elle parle de l'agression de manière indirecte, à mots couverts, en utilisant des expressions telles que « j'ai comme couché avec », « mais ça me tentait pas », « je voulais pas », « j'ai surtout attendu que ça passe ». Elle reconnaît donc le fait qu'elle ne voulait pas avoir de relation sexuelle avec son professeur, mais elle semble hésitante à qualifier le tout comme une agression ou un viol, affirmant même à la fin de la scène que ce n'était qu'« une baise poche ». Ce dévoilement présente donc un flou sémantique, puisque le vocabulaire utilisé est vague et contribue à minimiser la gravité de ce qu'elle a subi. Si l'on s'intéresse aux mots employés par ses amies qui reçoivent son dévoilement, nous pouvons faire le même constat. Il y a certes mention d'expressions comme « profité », « problème », « plainte » et « position d'autorité », mais aucune n'emploie de mots qui qualifieraient explicitement l'expérience de Maxim comme étant un cas de violence sexuelle.

En ce qui concerne les émotions et les réactions des personnages, Maxim paraît bouleversée, confuse et impuissante lors de son dévoilement. Elle s'exprime à demi-mot et ressent de la honte face à la situation. Bien qu'elle affirme à deux reprises ne pas avoir voulu de relation sexuelle avec Clément (« ça me tentait pas » et « je voulais pas »), elle se sent tout de même responsable, se culpabilisant d'avoir voulu une

relation professionnelle et amicale avec lui, de ne pas avoir repoussé ses avances et d'avoir consommé lors de cette soirée. Ce que ressent Maxim, la culpabilité face à l'agression et le sentiment d'être en faute, est une réaction courante pour les victimes de violence sexuelle. Bien que ce soit une réaction « normale », celle-ci révèle tout de même la présence, au sein de l'univers fictionnel, du mythe lié aux violences sexuelles qui veut que la victime soit à blâmer pour son agression.

L'un des éléments marquants de cette scène de dévoilement est sans conteste les réactions opposées de Nikki et Laurence. Laurence émet plusieurs doutes face au dévoilement de Maxim. Lorsque cette dernière affirme qu'elle ne voulait pas coucher avec Clément, Laurence lui fait comprendre qu'elle aurait dû se douter que quelque chose pourrait se passer en allant chez lui. Elle lui fait donc porter la responsabilité des événements. Un peu plus tard, lorsque Nikki affirme que Clément a profité de Maxim, Laurence lui demande « Ben lui as-tu demandé d'arrêter ? » et ce, malgré le fait que Maxim ait déjà exprimé à deux reprises qu'elle ne voulait pas de relation sexuelle avec lui. En plus de remettre en doute la véracité du dévoilement de Maxim, cela a également pour effet de mettre le fardeau du consentement sur les épaules de la victime. Selon notre analyse, Laurence n'exprime aucune empathie et émet même plusieurs jugements et blâmes envers son amie, des propos qui font tous échos aux mythes entourant les agressions à caractère sexuel. À la fin de la scène, nous pouvons toutefois noter que Laurence semble adoucir son attitude et modifier son discours, en demandant à Maxim si elle compte porter plainte et en relevant le fait que Clément est en position d'autorité. Malgré tout, nous en concluons que les propos de Maxim et de Laurence au sein de cette scène s'inscrivent au sein du discours hégémonique de la culture du viol.

Nikki, quant à elle, présente une réaction plus contestataire et davantage ancrée dans l'écoute et l'empathie. Elle s'oppose aux commentaires insensibles de Laurence, elle introduit doucement le sujet avec Maxim et lui alloue le temps nécessaire pour parler à son rythme. Elle démontre de la compassion envers son amie : elle tente de trouver des solutions en proposant d'aller en parler à la cheffe du parti, tout en respectant le fait que ce n'est pas nécessairement l'avenue que Maxim souhaite prendre. Nikki est donc à l'écoute, ne juge pas son amie et la croit immédiatement lors de son dévoilement. Nous pouvons donc noter que les attitudes de ce personnage s'inscrivent dans une posture d'empathie et, pourrait-on même dire, dans une vision féministe. Nikki va même jusqu'à interrompre Laurence et la ramener à l'ordre, ce qu'on pourrait associer à une posture de résistance face au discours hégémonique de la culture du viol.

Nous avons rapidement abordé la notion de consentement, mais nous trouvons important d'y revenir. Bien que la notion de consentement ne soit pas explicitement mentionnée lors du dévoilement, elle est tout de même présente, puisque Maxim répète qu'elle ne voulait pas de cette relation sexuelle. Il en est aussi indirectement question lorsque Laurence questionne Maxim sur son refus. Comme nous l'avons expliqué, cette question a pour effet de rendre la victime responsable du consentement. Cela renvoie à la définition du consentement abordée dans notre cadre théorique, à savoir que cette notion est souvent entrevue comme l'expression claire d'un refus ou d'un « non ». Par sa question, Laurence reconduit donc une telle vision, occultant totalement la responsabilité de l'autre personne, dans ce cas-ci l'agresseur, à vérifier le consentement libre et enthousiaste à une relation sexuelle. Les propos de Laurence se rapprochent donc de cette affirmation : « Anything goes as long as the other person doesn't actively refuse it. » (Barker et Scheele, 2021, chapitre 7)<sup>10</sup>. Maxim semble entrevoir la situation un peu différemment, affirmant ceci : « n'importe quel homme normal aurait ben vu que je trippais pas là ». Cette affirmation suggère qu'à travers le non-dit et les comportements de Maxim, Clément aurait dû comprendre qu'elle n'était pas consentante. Nikki semble adhérer à cette vision, ajoutant : « Si un homme avec 8 diplômes a pas la sensibilité nécessaire pour détecter que son élève a pas le goût de fourrer, c'est lui le problème. » Donc, nous en concluons que l'univers de la série *Les Simone* propose certes une discussion autour du consentement, mais que sa compréhension reste limitée, évacuant la nécessité d'un « oui » clair et enthousiaste. De plus, la scène demeure ambivalente face à la nécessité de prendre en compte la relation de pouvoir entre les deux personnages comme un élément qui viendrait immédiatement affecter la liberté de Maxim à consentir.

En ce qui concerne la représentation de l'après-agression, la série ne s'y intéresse qu'en surface. À quelques moments, les personnages font rapidement référence à l'agression, mais l'événement n'est jamais qualifié comme tel. À l'instar du dévoilement, des expressions euphémisées sont utilisées comme : « j'ai aussi vécu des affaires pas l'fun là, dont un moment difficile » (S3E5) et « une histoire un peu *fucked up* » (S3E5). Nous constatons également qu'il y a peu de reconnaissance des conséquences de l'agression sur la vie de Maxim, et ces dernières restent peu approfondies. Lors du dernier épisode de la saison 2, Maxim est certes représentée comme étant déconcentrée, anxieuse, mal à l'aise sur son lieu de travail et vulnérable lorsqu'elle annonce à Léane qu'elle quitte le parti, mais la représentation des conséquences de

---

<sup>10</sup> Nous jugeons pertinent de préciser que la source de Barker et Scheele (2021) est une bande-dessinée qui aborde l'histoire et la théorie entourant la sexualité. Cela dit, il est courant et encouragé au sein des études sur la culture populaire de diversifier ses sources.

l'agression ne va pas plus loin. De plus, la saison 3 débute quelques semaines ou mois plus tard. Selon la chronologie présentée, le processus de guérison de Maxim aurait eu lieu entre la saison 2 et 3 (le dévoilement s'est déroulé au dernier épisode de la saison 2), ce qui fait que le public n'y assiste pas. Quelques brèves allusions à l'agression sont tout de même incluses, par exemple lorsque Maxim affirme vouloir prendre son temps avec les hommes et qu'elle mentionne avoir suivi une thérapie et avoir « dénoncé son agresseur à son employeur » (S3E5, 3 : 40). C'est d'ailleurs le seul et unique moment durant lequel Maxim affirme explicitement s'être fait agresser. Ces éléments du récit, bien qu'intéressants, ne donnent accès qu'à une parcelle du processus de guérison de Maxim et constituent plutôt des *références* à son processus de guérison plutôt qu'une *représentation* à l'écran de ce cheminement.

En bref, tous ces éléments nous mènent à conclure que l'agression sexuelle et le dévoilement de Maxim ne sont pas réellement centraux pour la série ; l'occasion d'aborder l'enjeu des violences sexuelles en profondeur se voit manquée. Sans être le miroir de la réalité, nous pouvons déceler que l'univers de *Les Simone* est traversé par le discours de la culture du viol, car la victime est remise en doute, on lui fait porter le poids de l'agression et du consentement, ce qui participe à construire une représentation du dévoilement qui s'inscrit dans ce discours hégémonique. De plus, la scène de dévoilement s'articule autour d'ambiguïtés et de non-dits, ce qui renforce l'idée que l'agression n'en était peut-être pas vraiment une et favorise une ambivalence idéologique au sein du récit. Pourtant, l'agression sexuelle est sans équivoque et Kim Lévesque-Lizotte, l'une des co-scénaristes, a affirmé dans une entrevue que cette scène était bel et bien un viol (Lemieux, 2017). Par conséquent, le choix pour une série télévisuelle, qui tente d'ailleurs de s'afficher comme féministe<sup>11</sup>, de représenter un dévoilement qui évite de qualifier formellement la violence sexuelle comme telle, mérite d'être questionné. Nous y reviendrons d'ailleurs dans le chapitre suivant. À ce stade, nous en venons à la conclusion que le dévoilement reste secondaire et peu réfléchi par la production, ayant comme principal objectif de soutenir la trame narrative de la série.

#### 4.3 *Blue Moon* (2016-2018)

La série *Blue Moon* a été produite entre 2016 et 2018 par Aetios Production, scénarisée par Luc Dionne et diffusée sur le service de télévision par contournement Club Illico. Celle-ci a donc été initialement

---

<sup>11</sup> Avant la diffusion de la série, Kim Lévesque-Lizotte affirme en effet ceci : « *Les Simone*, c'est un clin d'oeil à Simone de Beauvoir, presque un hommage. Oui, c'est une série féministe, même si les propos de la série ne le sont pas toujours. » (Collard, 2016). Depuis son lancement, plusieurs personnes ont reproché à la série son étiquette féministe, paraissant fausse et de surface pour certain-es (Dumas, 2016; Emond Ferrat 2016; Dumais 2018).

commandée par Club Illico pour une diffusion en ligne de type *binge watching*, mais rediffusée par la suite sur AddikTV puis TVA. La série est de type *thriller* et comporte 3 saisons de 12 épisodes d'une durée de 44 minutes.

*Blue Moon* raconte l'histoire de Justine Laurier (Karine Vanasse), ancienne spécialiste en explosifs de l'armée canadienne, qui hérite de la compagnie de surveillance privée de son père, du nom de *Blue Moon*. Au premier épisode de la série, Justine, en mission en Ukraine, apprend la mort de son père et doit revenir à Montréal. Le testament de ce dernier fait mention qu'il lui lègue la totalité de ses parts de la compagnie, la rendant maintenant actionnaire majoritaire. Plusieurs personnes de son entourage l'encouragent à vendre ses parts, dont le meilleur ami de son père et associé, Benoît Lebel (Luc Picard). Elle décide toutefois de s'impliquer au sein de l'entreprise et elle comprend rapidement que les activités de *Blue Moon* sont assez mystérieuses. Benoit ainsi que son homme de main, Milan Garnier (Éric Bruneau), semblent lui cacher des choses et Justine n'arrive pas tout à fait à cerner Bob Ryan (Patrice Godin), le bras droit de son père. Elle apprend au courant de la saison 1 que *Blue Moon* est impliquée, par un mandat des services secrets, dans des opérations de drogues et de trafic d'armes avec un groupe de motards. Justine est le seul personnage principal de la série, ce qui fait d'elle une héroïne solitaire accompagnée de personnages secondaires récurrents, soit Benoit (saison 1), Bob (saison 1,2,3) et Milan (saison 1,2,3).

#### 4.3.1 L'agression

L'agression a lieu à l'épisode 4 de la première saison. Un soir, Justine et sa sœur vont prendre un verre et cette dernière lui demande si elle a peur de vivre seule, maintenant qu'elle a reçu des menaces de la bande de motards. Justine, qui n'a pas froid aux yeux, répond, un peu narquoise : « Peur de quoi ? ». Sa sœur, inquiète, lui demande tout de même de faire attention. Une fois rentrée chez elle, Justine se fait surprendre par un homme masqué qui la neutralise à l'aide d'un pistolet à impulsion électrique (*taser*) et l'agresse sexuellement. L'épisode prend fin sur cette scène.

#### 4.3.2 Le premier dévoilement

Le dévoilement a lieu à la saison 1 épisode 5 et est d'une durée de 1 minute 12 secondes. Cet épisode débute quelques heures après l'agression. Justine prend nerveusement sa douche et frotte frénétiquement l'intérieur de ses cuisses. Le lendemain matin, elle se rend au travail et, mis à part un court moment de panique, elle réussit à vaquer à ses occupations habituelles. Le soir, de retour chez elle, elle sursaute et se crispe aux moindres bruits et décide alors d'aller cogner chez son collègue Bob, qui habite

tout près. Justine lui explique qu'elle n'arrive pas à dormir et sans lui donner plus de détails, elle lui demande si elle peut rester chez lui, ce que Bob accepte sans hésitation. Il lui prépare la chambre d'invité-es et les deux vont se coucher. Un peu plus tard Justine, qui ne trouve pas sommeil, réveille Bob et lui demande si elle peut dormir à côté de lui. Justine s'allonge et lui demande de se placer dos à elle. Encore une fois, sans poser de question, Bob accepte. Elle passe alors son bras autour de lui et lui dit : « Il y a quelqu'un qui m'a violée chez nous la nuit passée. Je veux juste sentir que quelqu'un est là. » Elle ferme les yeux. Bob, les yeux grand ouverts, reste silencieux. La scène prend fin. L'épisode se conclut lors de la scène suivante, alors que Milan et Benoit installent des caméras de surveillance dans l'appartement de Justine.

**Figure 4.5** Justine dévoile son agression à son ami et collègue Bob (Source : *Blue Moon*, S1E5)



En plus de la scène précédemment décrite, nous avons choisi d'inclure au sein de ce dévoilement la première scène de l'épisode suivant. En effet, la discussion qui suit prend place seulement quelques heures plus tard et implique les mêmes personnages, ce qui nous permet de considérer qu'elle fait partie du même dévoilement.

L'épisode 6 prend place le lendemain matin. Justine et Bob prennent leur café et Bob taquine Justine, lui reprochant d'avoir ronflé toute la nuit. À 2 :02, Justine poursuit son dévoilement :

**Justine** : Hier j'aurais pas dû.

**Bob** : Voyons Justine, il s'est rien passé.

**Justine** Ouais je sais, mais je voudrais pas que tu penses...

**Bob** : Moi je pense que t'as besoin d'aide.

**Justine** : M'étendre sur un divan de cuir pis parler de ma vie, c'est ça ?

**Bob** : Excuse-moi de te dire ça, là, mais hier tu m'as appris que tu t'es fait violer. C'est pas rien, ça.

**Justine** : T'es la seule personne à qui je l'ai dit.

*Bob hoche la tête.*

*[S'ensuit une brève discussion téléphonique entre Bob et Benoit]*

**Bob** : Là, faut que tu rentres chez vous en taxi, Benoit il t'attend.

**Justine** : Tu connais Félix, toi ?

**Bob** : Tu le sais pas, mais t'as un ange gardien. (S1E6)

### 4.3.3 Analyse

#### 4.3.3.1 La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement

La victime de l'agression est Justine Laurier, une femme dans la trentaine, célibataire, blanche, francophone, hétérosexuelle, ex-militaire et maintenant propriétaire d'une compagnie paramilitaire. Justine répond aux normes de beauté hégémonique, mais elle s'éloigne des normes de genre associées à la féminité. Justine est en effet un personnage davantage construit autour de caractéristiques qui se rapprochent de ce qui est normalement associé à la masculinité hégémonique. La masculinité hégémonique, décrite par Milestone et Meyer, se définit comme suit :

Adopting Connell's (1987) framework we can say that hegemonic masculinity represents men as 'naturally' rational, efficient and intelligent. Men are associated with strength and power (physical, mental and social), being active and ambitious, tough and competitive, assertive and aggressive. The 'natural' sphere of the man is the public, the place where he works, socializes and makes a difference to the world. [...] They work hard and play hard. They are rational but not necessarily sensible. (Milestone et Meyer, 2020, p. 26)

Nous retrouvons Justine au sein de cette définition. Physiquement, son personnage est très musclé et fort. Lors des premiers épisodes de la saison 1, plusieurs scènes la présentent en train de faire de l'exercice à haute intensité et elle met souvent au défi ses collègues masculins lors d'épreuves physiques. Du côté de ses traits de caractère, elle se rapproche également de ces normes de genre. Justine fait preuve d'un grand sang-froid, elle est très intelligente, analytique et calculée, et manifeste peu ses émotions. De plus, elle est présentée majoritairement dans la sphère professionnelle, accomplissant plusieurs missions dans le but d'aider le gouvernement. Nous adhérons donc à l'analyse que Boisvert fait de ce personnage,

l'associant à un contre-stéréotype de genre : « la construction narrative de ce personnage s'apparente à une déconstruction du stéréotype de la féminité accentuée ou préférentielle (*emphasized femininity*) (Milestone et Meyer 2012). » (Boisvert, 2019, p. 142). Justine est en effet bien loin des idéaux normatifs de la féminité préférentielle, à savoir l'émotivité, la gentillesse, la douceur, le désir de prendre soin des autres aux dépens de soi-même, la non-confrontation et le développement de soi à travers la sphère privée (Milestone et Meyer, 2020, p. 27).

**Figure 4.6** Le personnage de Justine Laurier (Source : *Blue Moon*, 2017 [Facebook])



Lors de la première partie du dévoilement, Justine semble un peu inquiète et vulnérable. Le dévoilement ne semble pas planifié et elle paraît hésitante à se confier à Bob. En effet, elle lui demande d'abord si elle peut entrer chez lui, ensuite si elle peut rester pour la nuit, si elle peut dormir avec lui et finalement, elle lui demande de se tourner. Avant de dévoiler l'agression, elle met son bras autour de la taille de Bob, révélant un certain besoin de sécurité. Elle construit donc tranquillement le courage de lui révéler ce qui lui est arrivé et vérifie, à travers chacune de ses demandes, s'il est la bonne personne à qui se confier. Bob réussit à la mettre en confiance en ne posant pas de questions et en lui laissant l'espace dont elle a besoin. Suite à son dévoilement, Justine ferme les yeux, libérée et en sécurité ; elle peut maintenant dormir en paix. En ce qui concerne Bob, il semble ébranlé et préoccupé par la confiance de Justine.

Malgré ces quelques constats, les émotions des personnages sont plutôt difficiles à interpréter, car il y a peu de paroles et de signes physiques. Il est important de rappeler que *Blue Moon* présente des personnages stoïques, peu émotifs, avec un grand sang-froid. Comme expliqué précédemment, Justine est dépeinte comme une ex-militaire forte, difficile à ébranler, habituée à gérer des situations stressantes, tendues et parfois même violentes. L'attitude de Justine reflète donc cet univers. À quelques exceptions près, Justine est majoritairement en contrôle de ses émotions tout au long de la saison et c'est également le cas lors de son dévoilement. Elle reste relativement calme et impassible lorsqu'elle se confie à Bob. Les réactions de Bob concordent également avec cette tendance. Il ne réagit pas au dévoilement de Justine et reste contenu. Nous pourrions interpréter le tout comme une preuve d'écoute. En effet, Bob ne l'interrompt pas dans son dévoilement et ne lui pose pas de questions, malgré le fait qu'il doit se douter que quelque chose tracasse Justine dès le moment où elle arrive chez lui. Bob respecte donc son rythme. Toutefois, il serait également possible d'entrevoir le tout de manière différente, à savoir que les silences et le manque de réponse de sa part font également en sorte que sa réaction manque d'empathie et de soutien.

Nous constatons que la durée (1 minute 12 secondes) et le contenu de la première partie du dévoilement sont assez brefs. Bob ne dit que deux mots (« Ben oui ») et Justine résume son agression en deux phrases : « Il y a quelqu'un qui m'a violée chez nous la nuit passée. Je veux juste sentir que quelqu'un est là. » Justine est concise et les mots sont clairs : « violée ». Il n'y a aucun euphémisme, aucune hésitation et le vocabulaire fait explicitement référence aux violences sexuelles. Commise pendant la nuit, par un inconnu entré par effraction, l'agression correspond aux caractéristiques de la représentation mythique d'un viol dans l'imaginaire collectif, c'est-à-dire une agression physiquement violente et/ou coercitive, qui ne laisse aucune possibilité à la victime de se sauver. Le dévoilement est par conséquent clair et ne laisse place à aucune zone grise. De plus, Justine est présentée comme une femme rationnelle qui exprime peu de doutes dans la vie, ce qui est également illustré dans son dévoilement.

La deuxième partie du dévoilement est elle aussi assez courte (1 minute 23 secondes). Au lendemain matin, Justine semble mal à l'aise et regretter les confidences faites à Bob. En affirmant qu'elle n'aurait pas dû se confier et qu'elle ne voudrait pas qu'il se fasse d'idées, Justine s'en veut d'avoir été vulnérable et de s'être confiée à quelqu'un, ce qu'elle perçoit comme un signe de faiblesse. Lorsque Bob lui mentionne qu'elle devrait aller chercher de l'aide, elle ridiculise le tout en réduisant la psychothérapie à s'« étendre sur un divan de cuir pis parler de [sa] vie ». Elle dit à Bob qu'il est la seule personne à qui elle s'est confiée,

insinuant qu'il doit garder le secret. Nous pouvons interpréter cet échange comme une volonté de Justine de cacher sa vulnérabilité aux autres et de maintenir son image de femme forte. Cette deuxième partie du dévoilement nous permet de mieux comprendre le silence de Bob la veille, qui relevait davantage du désir de respecter le rythme de Justine et de sa surprise face au dévoilement. En effet, lors de cette deuxième partie, Bob est dans l'écoute, le soutien et la bienveillance, et il tente de rassurer Justine. Il ne minimise pas l'agression, reconnaît que ce qu'elle a vécu est grave et l'encourage à aller chercher du soutien. Il utilise lui aussi un vocabulaire clair et sans détour en utilisant le verbe « violer ».

#### 4.3.4 Le deuxième dévoilement

Le deuxième dévoilement se déroule un épisode plus tard, à l'épisode 7, et dure 1 minute 03 secondes. Justine et Bob investiguent la mort d'Yves Laurier (Thomas Gionet-Lavigne et Pierre Gaudette), le père de Justine, car ils soupçonnent que ce n'était pas un simple accident. Ils passent quelques jours au chalet de Justine. À un moment, Justine est assise près du feu de camp et Bob vient la rejoindre.

**Bob** (*en lui donnant un verre de vin*) : Tiens.

**Justine** : Merci. (*silence*) Je sais pas trop comment parler de ça.

**Bob** : T'es pas obligée de parler Justine, c'est correct.

**Justine** : Je suis arrivée chez nous... l'électricité a coupé, je pensais qu'il y avait une panne. J'ai reçu une décharge, les deux jambes m'ont barré. Je suis tombée à terre puis il m'a violée.

**Bob** : T'as pas crié, tu t'es pas débattue ?

**Justine** : Je sentais rien. J'étais pas toute là. C'est correct, je suis capable de le gérer. J'ai été formée pour ça, me détacher de mon corps quand c'est le temps. Le problème c'est le reste.

**Bob** : C'est quoi le reste ?

**Justine** : Le gars qui est rentré chez nous, il voulait me donner une leçon. Bob, je le sais que je le connais. Je suis pas sûre que je veux savoir c'est qui. (S1E7)

#### 4.3.5 Analyse

##### 4.3.5.1 La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement

Cette scène est elle aussi très courte. À travers ce dévoilement, Justine manifeste encore une fois peu d'émotions. Il est possible de ressentir sa vulnérabilité et son hésitation au début de la scène, lorsqu'elle mentionne qu'elle ne sait pas trop comment en parler. Toutefois, lorsqu'elle détaille son agression, elle le fait encore une fois de manière analytique et rationnelle. Elle reste concise et structurée. Il est intéressant

de noter que Justine mentionne qu'elle ne sentait rien et qu'elle n'était « pas toute là », reconnaissant tout de même la dissociation vécue durant l'agression. Elle tente de rassurer Bob, et peut-être elle-même, que le tout est derrière elle et que l'agression n'est pas si différente des autres traumatismes vécus durant ses années dans les forces armées.

Bob oscille quant à lui entre l'écoute et ce qui semble être une part de doute. Il rassure d'abord Justine en lui mentionnant qu'elle n'est pas obligée d'en parler. Il fait preuve d'écoute et de soutien et ne la presse pas. Nous constatons toutefois que lorsqu'il lui demande si elle a crié et si elle s'est débattue, il requestionne le vécu et les actions de Justine. Il est possible d'analyser sa réaction comme relevant de la surprise et de l'incompréhension, car pour lui, une ex-militaire comme Justine aurait tenté de résister et de se battre avec l'agresseur. Bob semble donc incrédule face au fait qu'elle ne se soit pas débattue. Que ce soit lié à une incompréhension ou à la tendance populaire à blâmer les victimes, la question de Bob remet tout de même en doute une partie du récit de Justine, évacuant d'une part le fait qu'elle se soit fait maîtriser à l'aide du pistolet à électrochocs, et niant d'autre part la réaction physique naturelle de figer face au danger.

En ce qui concerne le champ sémantique mobilisé durant cette deuxième scène de dévoilement, Justine est encore une fois très claire dans les mots qu'elle choisit : « il m'a violée ». Elle tente de rassurer Bob en ayant recours à des mots auxquels il est intéressant de s'attarder, notamment « je suis capable de le gérer » et « j'ai été *formée* pour ça », un vocabulaire particulier lorsqu'il est question d'agression sexuelle, car il renvoie à des notions fonctionnelles normalement associées à la sphère du travail. À travers l'usage de ces termes, Justine tente de rationaliser son agression en la situant comme un événement sans trop de conséquences, la plaçant au même niveau que les missions qu'elle effectue dans le cadre de son travail et les traumatismes qu'elle a vécus au sein des forces armées. L'utilisation de ce vocabulaire n'est pas anodine et accentue la tendance à représenter Justine comme étant logique, impassible et au-dessus de ses émotions. Ces éléments révèlent la propension de la série à présenter le dévoilement sous un angle *thriller*, où l'action, ici la nécessité que Justine passe à autre chose, prime sur l'approfondissement de ce que vit le personnage. Un autre élément pertinent à noter en lien avec l'impact du genre *thriller* de la série est la finale de la scène du dévoilement. En effet, la scène se conclut sur ces paroles : « Le gars qui est rentré chez nous, il voulait me donner une leçon. Bob, je le sais que je le connais. Je suis pas sûre que je veux savoir c'est qui. ». Cette dernière phrase a pour effet de faire dévier la scène de dévoilement vers la réelle intrigue liée à l'agression : découvrir le mystère entourant l'identité de l'agresseur, car personne, ni les

personnages ni l'audience ne sait qui a agressé Justine. Cette énigme devient d'ailleurs une trame narrative importante pour le reste de la série. La scène de dévoilement ne permet donc pas d'explorer le ressenti de Justine ; le moment est plutôt détourné afin d'inclure une intrigue de style *whodunit*<sup>12</sup>.

En ce qui concerne la représentation du genre en lien avec la violence sexuelle, nous ne pouvons nier deux choses. D'abord, l'agression de Justine s'inscrit au sein d'une pratique narrative courante. Plusieurs soulignent l'utilisation de la violence sexuelle afin de faire progresser un personnage (*character development*). Dans le cas de Justine, nous pouvons en effet remarquer que l'agression a pour but de la punir ou la « briser », car elle est présentée comme un personnage féminin fort. L'agression sexuelle se veut un rappel de sa féminité et donc, de sa vulnérabilité. En effet, c'est une pratique courante au sein des œuvres de fiction :

The "tough woman" construct has been deconstructed before, particularly in discussions that highlight how strong female characters are often broken down by threats of rape or other sexual violence, either as shock value or to advance the plot of the men. Such scenes could be read as either distressing or empowering, or both. These dynamics were put in stark relief by writer Leigh Alexander in her article about gaming, gender, and heroes. She stated, "It seems that when you want to make a woman into a hero, you hurt her first. When you want to make a man into a hero, you hurt . . . also a woman first."<sup>[34]</sup> (Philipps, 2017, chapitre 3)

Cet événement permet donc à la production d'accentuer sa force et sa résilience. La scène de dévoilement s'inscrit justement dans cette idée. En effet, Justine est représentée comme étant peu ébranlée par son agression, passant rapidement en mode action. En outre, il semble y avoir une intention d'éviter de féminiser, voire même victimiser le récit et le personnage de Justine. Pour l'univers de *Blue Moon*, il apparaît incompatible de présenter une femme forte, stoïque, qui gravite dans des milieux masculins à haute tension, et qui soit également vulnérable et vive des émotions par rapport à ses propres expériences traumatiques. En bref, la construction du genre, plus précisément le rapprochement du personnage avec la masculinité hégémonique, s'immisce même dans la scène de dévoilement et semble avoir pour but, dans ce cas-ci, d'amplifier le caractère aguerris et contre-stéréotypé du personnage.

Pour conclure, nous faisons le constat que les dévoilements de *Blue Moon*, en plus d'être très courts, laissent peu de place à l'expression de la subjectivité de la victime. L'intrigue générale et les différents

---

<sup>12</sup> *Whodunit* est un mot qui signifie *who has done it* ou en français, « qui est le coupable » [notre traduction], en référence à un film ou roman de type polar, ou encore une histoire de détective ou de mystère [notre traduction] (Merriam-Wesbter, s.d).

mystères et quêtes sont priorités au détriment de l'exploration du récit et des besoins du personnage. Les dévoilements constituent en fait des tremplins pour différents arcs narratifs, comme le développement de la relation de confiance entre Justine et Bob, ou encore la méfiance grandissante envers Benoit et la découverte de l'identité de l'agresseur. Ces pratiques ont pour effet de marginaliser et trivialisent l'enjeu des violences sexuelles ainsi que de banaliser le moment du dévoilement.

#### 4.4 *Ruptures* (2016-2019)

*Ruptures* a été produite entre 2016 et 2018 par Aetios Production et scénarisée par Isabelle Pelletier et Daniel Thibault. Diffusée sur ICI Radio-Canada Télé et maintenant disponible sur Tou.tv, *Ruptures* est une série dramatique comportant 5 saisons de 12 épisodes d'une durée de 44 minutes.

*Ruptures* raconte l'histoire d'Ariane Beaumont (Mélicha Désormeaux-Poulin), une jeune avocate en droit de la famille qui travaille pour un grand cabinet de Montréal nommé « De Vries, Lepage, Farley & Boily ». Au début de la série, Ariane décide d'aller chercher conseil auprès de l'un de ses mentors, un associé de la firme et un avocat célèbre, Jean-Luc De Vries (Normand d'Amour). Jean-Luc profite de ce moment pour mettre sa main sur la cuisse d'Ariane, ce qui la déstabilise et la choque. Ariane, après en avoir discuté avec son copain Étienne Dalphond (Vincent Guillaume Otis), décide qu'elle ne souhaite pas rester dans cet environnement de travail et quitte la firme pour lancer son propre cabinet. Plusieurs secrets et scandales se développent au fil des épisodes et des rumeurs circulent chez De Vries, Lepage, Farley & Boily au sujet de Jean-Luc, qui aurait harcelé, voire agressé plusieurs femmes du bureau. Claude Boily (Isabel Richer), une ancienne collègue d'Ariane, tente de colliger les témoignages pour monter un dossier contre ce dernier, et elle demande à Ariane de faire partie des plaignantes, en référant à un autre événement que celui que nous venons de décrire.

##### 4.4.1 L'agression

En effet, l'agression dont il est question pour ce mémoire remonte à plusieurs années auparavant et c'est lors de l'épisode 12 de la saison 2 que l'événement est présenté. Cet épisode tergiverse entre le présent et le passé à travers la présentation de plusieurs *flashbacks*. Ces analepses présentent une soirée de décembre 2012, la première fête de bureau d'Ariane au sein du cabinet. Durant la soirée, Ariane discute et flirte avec Jean-Luc. Elle semble de plus en plus intoxiquée et décide d'aller s'allonger sur une banquette dans un coin du bar afin de se reposer.

De retour dans le récit présent, plusieurs personnages assistent à un gala de reconnaissance du milieu du droit. Jean-Luc, sélectionné pour un prix, monte sur scène et c'est à ce moment que des femmes se lèvent en protestation, le huent et crient « agresseur ! ». Cette protestation publique a été organisée par Claude à l'insu d'Ariane, qui est en total désaccord avec cette manière de faire et le lui signifie. Claude, refusant de se faire critiquer ainsi, confronte Ariane : « Toi t'es parfaite, hein ? Toi, t'as jamais rien fait de croche pour arriver à tes fins. Comme coucher avec le grand boss pour te faire payer des études en droit ! ». C'est à ce moment que nous apprenons qu'Ariane a déjà entretenu une liaison avec Jean-Luc peu après son arrivée au cabinet. Le *flashback* culminant est alors présenté : lors de la soirée de décembre 2012, Ariane, qui s'était endormie sur une banquette, est agressée sexuellement par Jean-Luc.

Le *flashback* prend fin et Ariane, de retour dans le présent, part aux trousseaux de Jean-Luc qui a quitté précipitamment le gala. Ce dernier, en colère, affirme que Claude profite de filles fragiles dans le but de lui faire du tort. Ariane confronte alors Jean-Luc face à l'agression sexuelle dont elle a elle-même été victime :

« Pis tu vas me dire que moi aussi, je me suis imaginé des affaires ? Hey ! Je dormais. Tu m'as jamais demandé la permission. Toutes ces années, j'ai pensé que c'est moi qui avais provoqué quelque chose. Oui, t'étais séduisant. Ah ouais, t'étais impressionnant. T'avais pas le droit de faire ça. Ta femme était à côté, t'étais mon boss [...] Tu t'es couché sur moi, t'as pris ce que tu voulais prendre, sans jamais savoir si moi je voulais. Tu m'as violée. TU M'AS VIOLÉE. »<sup>13</sup>.

L'épisode se termine peu après<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Nous reconnaissons que cette scène de confrontation est très intéressante et comporte du contenu pertinent à analyser. Toutefois, cette scène ne constitue pas un dévoilement selon notre définition. Par souci d'espace et afin d'éviter de trop nous écarter, nous ne procéderons pas à l'analyse de cette scène de confrontation.

<sup>14</sup> Pour résumer de manière chronologique : en 2012, lors de son arrivée à la firme De Vries, Lepage, Farley & Boily, Ariane s'est fait agresser sexuellement par Jean-Luc lors d'une fête de bureau. Par la suite, elle et Jean-Luc ont développé une relation extraconjugale pendant quelque temps. Cette relation a pris fin et Ariane a continué de travailler au cabinet pendant quelques années, jusqu'à ce que Jean-Luc mette une main sur sa cuisse, ce qui l'a choquée, car ce n'était plus la nature de leur relation depuis longtemps. Le fait de travailler aux côtés de Claude, de savoir que cette dernière parle aux victimes de Jean-Luc pour monter un dossier contre lui, et d'être témoin de l'action publique de plusieurs femmes lors du gala semblent avoir eu un impact sur Ariane, qui réalise à ce moment l'agression dont elle a été victime. Jusqu'à ce moment, elle semblait avoir analysé et internalisé le tout comme étant sa faute, jusqu'à ce qu'elle confronte Jean-Luc dans le stationnement.

#### 4.4.2 Le premier dévoilement

Le premier dévoilement a lieu à la saison 3 épisode 3 et dure 1 minute 15 secondes. Depuis la soirée du gala, plusieurs événements ont eu lieu. D'une part, Jean-Luc a fortement été encouragé par les autres associés de la firme à faire des excuses publiques et à se retirer temporairement de ses fonctions. En plus de cette crise médiatique, Jean-Luc est sous enquête formelle de la police, ce qui le mène à faire une tentative de suicide. Il est emmené à l'hôpital, ce qui retarde l'enquête et les accusations portées contre lui. Le lendemain de sa tentative de suicide, Ariane et Claude apprennent la nouvelle à la radio et Ariane contacte son amie. Visiblement irritée, Claude répond au téléphone en lui demandant si elle l'appelle pour la faire sentir coupable : « Cet homme-là est pas capable de vivre avec lui-même, tant pis. Tu dois trouver que j'ai pas de cœur ? ». C'est alors qu'Ariane lui dit, en fermant les yeux : « Jean-Luc m'a déjà agressée. ». Ariane ne souhaite pas entrer dans les détails, mais explique à Claude que c'est grâce à toute cette situation qu'elle a eu le courage de le confronter et qu'elle espère que Jean-Luc réalisera l'étendue de ses comportements problématiques. Claude lui partage son inquiétude et lui dit regretter de l'avoir incluse dans tout cela. L'appel se conclut sur Ariane qui dit à Claude de prendre soin d'elle.

#### 4.4.3 Analyse

##### 4.4.3.1 La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement

La victime est Ariane, une jeune femme blanche, hétérosexuelle et francophone, qui est en adéquation avec les normes de beauté hégémoniques ainsi que les caractéristiques normatives associées à la féminité. Ariane, dans le cadre de son travail, porte régulièrement des robes et des jupes, des talons hauts, elle a une apparence soignée, se coiffe les cheveux et se maquille. Elle est présentée comme une femme décidée avec un fort caractère, mais extrêmement sensible aux enfants et aux situations d'injustice en lien avec la famille, parfois à ses propres dépens. Elle est une avocate qui rencontre un bon succès. Ariane décide de faire son dévoilement à son amie et collègue Claude Boily, plusieurs années après l'agression.

**Figure 4.7** Le personnage d'Ariane Belmont (Source : *Ruptupres*, 2018, [Facebook])



En ce qui concerne les émotions exprimées lors de la scène de dévoilement, Ariane affiche un air neutre. Lorsque Claude lui répond pour la deuxième fois sur un ton mesquin « Tu dois trouver que j'ai pas de cœur ? », Ariane ferme les yeux et lui dévoile l'agression. À ce moment, Ariane semble vulnérable, crispée, un peu inconfortable. Elle continue en ajoutant : « Ça fait longtemps. Je veux pas rentrer dans les détails, là, mais je l'ai confronté le soir du gala. [...] ». Elle fait référence au soir du gala d'un ton affirmé et analytique. À la fin de l'appel, il est tout de même intéressant de noter que c'est Ariane qui clôt la conversation en disant à Claude « Je le savais que t'avais un cœur. » et « Prends soin de toi. ». Ariane, la victime dans ce scénario, est donc celle qui termine la scène avec des paroles empathiques et bienveillantes envers son amie et veut s'assurer de son bien-être. Elle prend davantage soin de son amie, alors qu'on s'attendrait à ce que la victime soit celle qui reçoive du soutien et qui soit l'objet d'inquiétude. Nous notons également qu'Ariane axe plutôt son dévoilement sur Jean-Luc et son cheminement à lui. Elle est donc peu centrale au sein de son propre dévoilement ; ni ses émotions ni ses besoins ne sont abordés.

Du côté de Claude, celle-ci débute la scène un peu irritée avec un ton mesquin. Lors du dévoilement d'Ariane, Claude semble pourtant sous le choc et s'assoit sur la toilette pour le reste de la scène. Elle exprime une réaction forte (« Quoi ? Quand ça ? »). Toutefois, selon notre analyse, Claude fait preuve d'écoute envers Ariane. Elle la laisse parler à son rythme et n'insiste pas lorsqu'Ariane lui dit ne pas vouloir

donner plus de détails. Elle démontre aussi de l'empathie, ses dernières paroles étant : « C'est pour toi que je m'inquiète, Ariane ».

En ce qui concerne le vocabulaire utilisé, Ariane affirme clairement que Jean-Luc l'a « agressée ». Elle diverge ensuite pour parler de leur confrontation le soir du gala en utilisant des mots comme « confronté », « courage » et « ce que j'ai sur le cœur ». Nous pouvons donc sentir que le tout lui pesait, que ce fut difficile pour elle de faire face à Jean-Luc et qu'elle reconnaît son propre courage. Du côté de Claude, aucun mot lié aux violences sexuelles n'est utilisé. Finalement, le seul vocabulaire exprimant l'empathie et la préoccupation pour son amie est « je m'inquiète ».

En somme, nous notons qu'Ariane est présentée comme une femme courageuse, carriériste, décidée et passionnée par son travail. À travers la série, Ariane est rarement présentée comme une victime et elle est plutôt associée à l'idée de force et de contrôle. Ces éléments transparaissent dans son dévoilement. Ariane va droit au but, elle utilise des mots clairs et sans détour, et démontre peu de vulnérabilité ni d'émotions. Il est intéressant de noter que dans la réalité, ce type d'agression, à savoir une agression faite dans un cadre professionnel où la victime a flirté avec l'agresseur et a entretenu une relation après l'agression, est souvent remise en doute et rarement crue. Au contraire, dans la série, Ariane n'exprime aucune hésitation face à ce qu'elle a vécu et Claude, qui lui reprochait sa relation avec Jean-Luc, la croit automatiquement.

#### 4.4.4 Le deuxième dévoilement

Le deuxième dévoilement a lieu au premier épisode de la saison 5 et dure 1 minute 28 secondes. L'histoire a beaucoup progressé entre les deux dévoilements. Le cas de Jean-Luc évolue : les accusations contre lui ont été abandonnées, mais plusieurs femmes sont prêtes à déposer un recours collectif contre lui. Claude, qui chapeautait ce processus, décide de se retirer et demande à Étienne, l'ex-copain d'Ariane, de reprendre le flambeau. C'est alors qu'Étienne contacte Ariane et lui demande la raison pour laquelle son nom figure dans la liste, jugeant qu'il est exagéré d'inclure l'incident de la main sur la cuisse au sein d'un recours collectif. Ils se donnent alors rendez-vous dans un bar afin d'en discuter. Après avoir échangé quelques banalités, Ariane lui explique la raison de sa présence dans le groupe de plaignantes. Elle raconte à Étienne qu'à une fête de Noël, Jean-Luc flirtait avec elle et qu'elle, étant « jeune », « conne » et « impressionnée par lui », a « joué le jeu ». Elle détaille l'agression comme suit : « il m'a embarqué dessus. Il a fait ce qu'il avait à faire puis il est parti. » Antoine, silencieux jusqu'à présent, s'écrie : « Le tabarnac! ».

Ariane poursuit et tente de justifier l'aventure qu'elle a entretenue avec Jean-Luc suite à l'agression. Elle affirme que pour elle, c'était une manière de reprendre le contrôle et que surtout, c'était un mécanisme de défense. Elle termine en disant qu'elle trouve important de témoigner contre lui au recours collectif, car elle ne veut plus « jouer à l'autruche ».

**Figure 4.8** Ariane dévoile son agression à Étienne (Source : *Ruptures*, S5E1)



#### 4.4.5 Analyse

##### 4.4.5.1 La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement

Lors de ce deuxième dévoilement, Ariane semble davantage mal à l'aise. Elle rit parfois nerveusement, mais elle reste somme toute très contenue et factuelle. Sans être totalement détachée, il est possible de voir qu'elle maintient une distance face à son récit. Lorsqu'elle explique à Étienne qu'entretenir une relation avec Jean-Luc était une manière de reprendre le contrôle, il est possible de constater qu'elle est davantage dans la logique et la raison que l'émotion. En ce qui concerne Étienne, il est visiblement contrarié, ce qui est confirmé par sa réaction : « Le tabarnac! », qui sont d'ailleurs les seuls mots qu'il prononce suite à la confidence d'Ariane. À la fin du dévoilement, il semble être dans la compassion et la réassurance, en touchant la main d'Ariane et en échangeant un regard long et doux.

En ce qui concerne les expressions utilisées, celles-ci relèvent d'euphémismes, comparativement au premier dévoilement. Ariane décrit l'agression en utilisant des expressions telles que « il m'a embarqué dessus » et « il a fait ce qu'il avait à faire ». Il n'y a donc aucun mot lié aux violences sexuelles. Ariane mentionne ensuite sa volonté de « reprendre le contrôle » et qu'elle avait des « mécanismes de défense », ce qui pourrait renvoyer au thème plus large du parcours de survivance. Ce deuxième dévoilement est donc assez différent du premier. Cette fois, Ariane évite d'utiliser des mots clairs comme « agresser »,

pourtant présents dans le premier dévoilement. Elle utilise plutôt des sous-entendus, des expressions implicites, ce qui pourrait indiquer un signe de vulnérabilité ou de malaise à parler de la situation. Cet élément pourrait être expliqué par le fait qu'il est plus difficile et confrontant de dévoiler face à face (comparativement au téléphone) à son ex-copain (comparativement à une amie). Elle reste toutefois fidèle à son habitude en étant factuelle et en s'exprimant sans hésitation.

Il est intéressant de noter qu'Ariane tente de justifier l'agression en énumérant plusieurs facteurs qui l'auraient rendue, selon elle, responsable de ce qui lui est arrivé. D'une part, Ariane affirme qu'elle était jeune, naïve et impressionnée, comme si ces éléments expliquaient l'agression et comme si aujourd'hui, maintenant qu'elle est plus vieille, elle serait à l'abri de ce genre de situation. D'autre part, elle mentionne avoir été intoxiquée et avoir flirté avec Jean-Luc, ce qui semble être pour elle des raisons qui la rendent responsable. Ces éléments constituent des mythes et stéréotypes liés aux agressions sexuelles et il est vrai que ce peut être un discours parfois porté par les victimes dans la réalité. Toutefois, à travers la scène, Étienne ne rassure pas Ariane sur sa non-responsabilité et il ne lui rappelle à aucun moment qu'elle n'est pas à blâmer. Ces faits nous mènent à conclure que le discours hégémonique de la culture du viol se trouve à être reconduit au sein de l'univers de *Ruptures* et surtout, qu'il n'est pas déconstruit ni critiqué.

Le choix de passer par la voie judiciaire à travers un recours collectif, ainsi que le fait de considérer ses années de silence de manière négative (« jouer à l'autruche ») est somme toute un signe d'une position assez privilégiée pour Ariane. Il est important de noter que Nadine Collard (Aiza Ntibarikure), une jeune avocate noire présente pendant quelques épisodes seulement de la saison 1 et 2, n'a pas eu cette chance. Nadine a subi du harcèlement et une agression sexuelle de la part de Jean-Luc et, sous la pression de Claude, a déposé une plainte contre lui. Lorsqu'elle a reçu des menaces et que l'opportunité d'un règlement hors cour s'est présentée, Nadine a choisi cette option et le personnage a été évacué de la série. Nadine débutait sa carrière, à l'instar d'Ariane lors de son agression. La série représente donc deux histoires assez semblables, à des stades différents, mais évacue complètement la notion de privilège blanc qu'Ariane détient comme victime, alors que le seul personnage noir est rapidement évacué lorsque sa fonction est remplie (nous y reviendrons ultérieurement, cf. 5.10).

En bref, nous pouvons noter que pour *Ruptures*, le large thème des violences sexuelles est assez présent dans toute la série et Ariane y est fréquemment confrontée, ce qui peut donner l'impression que l'enjeu est abordé en profondeur. À travers plusieurs de ses client·es, Ariane gravite en effet autour d'histoires

d'agression sexuelle, ce qui laisse parfois émerger des moments intéressants qui confrontent Ariane face à sa propre expérience. Par exemple, bien avant qu'Ariane ne se confie à Claude, cette dernière avait fait un commentaire reprochant à certaines victimes d'entretenir une relation avec leur agresseur (S2E11). Par conséquent, *Ruptures* aborde à différents moments l'enjeu des violences sexuelles. Toutefois, nous notons que c'est majoritairement sous un angle judiciaire. Bien que cela soit logique, étant donné le thème de la série, la surreprésentation de l'angle judiciaire laisse finalement peu de place aux émotions d'Ariane et à son expérience en tant que victime en dehors du monde légal, et ce, même lors de ses dévoilements. Nous notons donc une tendance à favoriser une vision judiciarisée des violences sexuelles, aux dépens des aspects sociaux et politiques de cette problématique. C'est un angle qui aurait pourtant pu être exploité vu le nombre élevé des victimes de Jean-Luc et le parallèle possible avec les mobilisations sociales et les vagues de dévoilement hors de l'écran. Cet élément constituait un grand potentiel pour la série pour développer des récits sociaux, par exemple à travers la mise en commun des expériences et des témoignages des victimes, des discussions sur le climat toxique au travail et la banalisation de la culture du viol au sein du monde corporatif légal. Ces avenues n'ont malheureusement pas été explorées.

Pour conclure, nous notons une grande différence en termes de représentation du dévoilement dans les deux scènes. La première scène de dévoilement nomme explicitement l'agression, mais elle offre finalement peu de contenu et de représentation de l'expérience d'Ariane en tant que victime. Le second dévoilement nous permet certes de mieux comprendre les pensées d'Ariane, mais ces dernières se cantonnent à l'analyse et à la justification de ses actions, plutôt que d'explorer ses émotions, ses besoins et/ou les conséquences qu'a eu l'agression dans sa vie. Cette scène reconduit également plusieurs mythes liés aux agressions à caractère sexuel. Par sa durée et son contenu, ce dévoilement semble avoir pour fonction de clore l'arc narratif de l'agression sexuelle et de mettre la table pour la reprise de la relation amoureuse entre Ariane et Étienne, plutôt que de s'attarder à cette étape du parcours de survivance, ou encore d'explorer plus en détail l'expérience du personnage victime.

#### 4.5 *M'entends-tu ?* (2018-2021)

*M'entends-tu ?* a été produite entre 2018 et 2021 par Trio Orange, scénarisée par Florence Longpré, Nicolas Michon et Pascale Renaud, et diffusée sur Télé-Québec. *M'entends-tu ?* est une comédie dramatique comportant 3 saisons de 10 épisodes d'une durée de 23 minutes.

*M'entends-tu ?* est l'histoire de trois jeunes femmes d'un quartier pauvre de Montréal, soit Ada Bartoletti (Florence Longpré), Carolanne Tanguay (Ève Landry) et Fabiola Noël (Mélissa Bédard). La série raconte les hauts et les bas de ces trois amies de longue date, leurs amours, leurs échecs et leurs remises en question face à la vie. *M'entends-tu ?* est une œuvre qui présente un récit avec trois personnages centraux, ce qui fait d'elle une série à héros multiple.

Au cours de la première saison, Ada doit, selon un mandat de la cour, assister à des ateliers de gestion de la colère, car elle a frappé un homme au visage et lui a cassé la mâchoire. Elle est impulsive, n'a pas d'emploi, vit avec sa mère et passe la majorité de son temps à déambuler dans les rues et à voir ses amies. Fabiola tente quant à elle de jongler avec les multiples responsabilités de sa vie : son travail, son copain, ses amies, en plus de devoir s'occuper de sa grand-mère et de sa nièce. Finalement, Carolanne est une jeune femme réservée qui habite avec sa cousine. Elle semble faire face à plusieurs enjeux personnels, car depuis quelque temps ses amies la trouvent anormalement silencieuse et renfermée et elle fait des crises de panique. À travers plusieurs épisodes, des *flashbacks* mystérieux sont présentés, dans lesquels Carolanne semble être en état d'ébriété lors d'une fête. Elle vit également de la violence conjugale aux mains de son copain Keven (Victor Andres Trelles Turgeon), un homme contrôlant et manipulateur. Elle apprendra d'ailleurs qu'elle est enceinte, mais elle fera une fausse couche peu de temps après.

#### 4.5.1 L'agression

C'est lors de son dévoilement que nous apprenons que Carolanne a été victime d'une agression sexuelle. Afin de mettre adéquatement en contexte le dévoilement, nous détaillerons à ce stade l'agression vécue par Carolanne.

Quelques semaines avant les événements de l'épisode 1, Carolanne et son copain Keven étaient à une fête avec des ami-es. Pendant la soirée, Carolanne, devenue très intoxiquée, est allée se reposer sur un lit dans une pièce à l'écart. C'est alors que trois hommes sont entrés dans la chambre et l'ont agressée, sous le regard de son copain Keven qui, témoin de l'agression, n'a rien fait pour arrêter les hommes ou aider Carolanne. C'est donc à travers plusieurs *flashbacks* présentés lors du dévoilement que nous est révélé le viol collectif dont elle a été victime.

#### 4.5.2 Le premier dévoilement

La scène de dévoilement a lieu lors de l'épisode 9 de la saison 1 et dure 1 minute 40 secondes. Plus tôt dans la journée, Carolanne est allée visiter ses parents afin d'inciter sa mère à quitter la maison familiale, puisqu'elle vit aussi de la violence conjugale. Lors de sa visite, Carolanne confronte son père, un moment particulièrement difficile pour elle, compte tenu de l'état de fragilité dans lequel elle se trouve depuis quelque temps. En fin d'après-midi, elle appelle Ada pour lui dire qu'elle a besoin d'aller boire une bière. Les deux amies se rencontrent à leur bar habituel et Fabiola les rejoint un peu plus tard. Carolanne enfile les consommations, devient rapidement intoxiquée et se dirige soudainement vers les toilettes. Ada et Fabiola finissent par aller la retrouver. Au moment où elles entrent dans la salle de bain, elles découvrent leur amie au téléphone avec Keven et cette dernière crie : « Ils étaient trois sur moi et t'es resté là à rien faire, c'est pire que ce qu'ils m'ont fait ! ». C'est à ce moment qu'Ada, Fabiola et le public comprennent ce qui est arrivé à Carolanne et que l'agression sexuelle est présentée sous forme de *flashbacks* présentés en ordre chronologique. Tout au long de la scène, Keven blâme Carolanne d'avoir dansé « en pute » lors de la soirée, affirme que c'est elle qui a un problème et qu'elle est folle. Pendant ce temps, Ada et Fabiola, sous le choc, écoutent l'échange. Fabiola prie Carolanne de raccrocher et Ada, au contraire, l'enjoint à continuer. Carolanne, en sanglots, ne cesse de crier à Keven « T'as rien fait ! », « t'es supposé m'aimer ! » et finalement « Je suis importante et j'ai le droit d'être aimée ! J'ai le droit ! J'ai le droit ! » avant de jeter son téléphone par terre et de s'excuser à ses amies. C'est à ce moment que Fabiola, éberluée, prend Carolanne dans ses bras. Ada, outrée et fidèle à son impulsivité, jure à plusieurs reprises de tuer Keven, assène un coup de poing dans le miroir et quitte les toilettes brusquement en disant qu'elle a besoin d'air. Carolanne pleure dans les bras de Fabiola, ce qui conclut la scène.

**Figure 4.9** Carolanne (au téléphone avec Keven) dévoile son agression à ses amies Ada et Fabiola (Source : *M'entends-tu?*, « Le plus fort c'est mon père » (S1E9))



#### 4.5.3 Analyse

##### 4.5.3.1 La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement

La victime est Carolanne, une jeune femme blanche, francophone, issue d'un milieu pauvre. Elle n'a pas terminé son secondaire, elle n'a pas d'emploi et elle est victime de violence conjugale. Elle ne répond pas aux normes de beauté hégémoniques et elle n'est pas présentée comme particulièrement féminine : Carolanne porte les cheveux courts, décoiffés, elle ne se maquille pas et porte des vêtements sobres, amples et défraîchis. Elle est présentée comme étant très intelligente, mais elle est particulièrement gênée et réservée. Il est difficile d'en savoir plus sur sa personnalité, étant donné les circonstances dans lesquelles son personnage évolue lors de la première saison. En ce qui concerne le dévoilement, celui-ci a lieu dans les toilettes du bar favori des trois protagonistes et ce dernier n'était pas planifié. Le dévoilement a lieu environ un ou deux mois après l'agression.

**Figure 4.10** Le personnage de Carolanne Tanguay. (Source : Télé-Québec, 2022)



Les émotions et les réactions des personnages sont assez différentes. D’abord, Carolanne est représentée comme étant bouleversée, contrariée et en détresse. Elle pleure, crie au téléphone et jette ce dernier par terre. Ada, quant à elle, est représentée comme étant initialement confuse par la situation et ensuite visiblement révoltée. Bien qu’il soit évident qu’Ada croit son amie et souhaite lui offrir du soutien, elle n’exprime pas d’empathie et réagit fortement à son dévoilement. Elle s’emporte, répète qu’elle va tuer Keven et assène un coup de poing au miroir de la salle de bain. Sa colère et ses émotions prennent le dessus lors de la scène, plutôt que de prioriser Carolanne et ses besoins. En ce qui concerne Fabiola, cette dernière est également confuse lors de son arrivée dans les toilettes. Pendant la scène, elle enjoint Carolanne à raccrocher, ce que nous pourrions analyser comme un signe de non-respect de l’autonomie et du choix de Carolanne de confronter Keven au téléphone. Fabiola démontre toutefois de l’empathie, étant inquiète pour son amie (« Je peux pas croire que tu nous en as pas parlé avant »), et tente de la rassurer en la prenant dans ses bras. En ce qui concerne Keven, bien qu’il ne soit pas physiquement présent dans la scène, il est possible d’entendre sa voix. Il réagit fortement, démontre une attitude de fermeture, blâme et insulte Carolanne durant l’appel. Ses paroles illustrent des propos issus du discours hégémonique de la culture du viol : « Hey, c’est toi qui as un osti de problème ! T’avais juste à pas danser en pute », « T’es bin folle ! », etc. Ces paroles ont pour effet de reconduire l’idée selon laquelle une victime aurait causé son agression par sa manière de se comporter. En affirmant que Carolanne est folle et que c’est elle qui a un problème, il révèle également une tendance à minimiser les agressions sexuelles et les impacts psychologiques sur les victimes. Plus encore, la colère et les émotions des femmes sont renvoyées à la folie, plus largement à l’idée de problème, plutôt que reconnues comme valides et normales. Plusieurs

stéréotypes et mythes issus de la culture du viol sont donc portés par le personnage de Keven. Il est important de préciser que *M'entends-tu?* présente ce personnage de manière négative, comme un « salaud », ce qui révèle tout de même une certaine opposition idéologique de la part de la série envers le discours hégémonique de la culture du viol porté par Keven. Cette résistance idéologique est toutefois de l'ordre du symbolique et reste à un niveau implicite.

En ce qui concerne les mots utilisés pour dévoiler, Carolanne parle de manière vague et indirecte de son agression. Bien que certaines formulations fassent en sorte qu'il soit possible de comprendre ce qui s'est passé (« Trois sur moi », « ce qu'ils m'ont fait »), Carolanne parle de son agression de manière implicite en ayant recours à plusieurs sous-entendus. Nous remarquons en fait que le dévoilement de Carolanne est davantage axé sur le rôle de Keven qui a vu l'agression, mais qui a choisi de ne rien faire. Elle lui reproche à quatre reprises de ne pas être intervenu, ce qui laisse croire que l'inaction de Keven est l'élément réellement central du dévoilement, plutôt que l'agression elle-même. Carolanne termine son appel en lui disant « Je suis importante et j'ai le droit d'être aimée, j'ai le droit, j'ai le droit », ce qui témoigne d'une certaine affirmation de soi – chose rare pour le personnage dans la série – et de son besoin d'être reconnue et respectée. Du côté des mots utilisés par les personnages qui reçoivent le dévoilement, Fabiola prend peu la parole et les répliques d'Ada sont axées sur son désir de vengeance (« M'a le tuer » à 7 reprises).

Le dévoilement de *M'entends-tu ?* est particulier à plusieurs égards. D'abord, le dévoilement ne semblait pas planifié et il n'est pas initialement adressé à Ada et Fabiola, mais plutôt à Keven dans le but de le confronter. Carolanne continue toutefois de se confier lorsque ses amies entrent dans les toilettes, ce qui permet de considérer la scène comme un dévoilement. Ensuite, nous avons pu noter que le dévoilement se concentre davantage sur la colère de Carolanne face à l'inaction de Keven, plutôt que sur son vécu et ses sentiments face à l'agression plus spécifiquement. Il est possible d'expliquer l'importance qu'occupe le sentiment de trahison ressenti par Carolanne par la violence, la manipulation et le contrôle de Keven sur elle, ce qui pourrait avoir créé un sentiment complexe d'attachement qui rend la trahison « pire » que l'agression sexuelle. Nous ne souhaitons toutefois pas entrer davantage dans une psychologisation des personnages ni une hiérarchisation des violences, mais nous trouvons qu'il est pertinent de relever que cela a pour effet de déplacer le rôle d'agresseur des trois hommes qui ont commis l'agression vers le personnage de Keven, qui était complice des événements. En fait, il semble qu'aux yeux de Carolanne, Keven serait le réel agresseur, même s'il n'a pas pris part activement à cette agression. Nous remarquons

donc que la scène de dévoilement est détournée afin de favoriser l'inclusion de l'arc narratif concernant la relation entre Carolanne et Keven. Ce détournement est étonnant, car il a pour effet de secondariser les besoins et les émotions de Carolanne en lien avec son agression. Pourtant, préalablement au dévoilement, et ce dès le début de la série, les impacts de l'agression dans la vie de Carolanne sont visibles. Crises de panique, renfermement sur soi, *flashbacks* sont ainsi présentés. La grande place qu'occupent ces scènes laisse croire que le trauma lié à la violence sexuelle de Carolanne est important et sera central tout au long du récit, ce qui n'est finalement pas transposé lors du dévoilement.

Nous avons également pu relever la présence d'un deuxième détournement au sein de la scène. En effet, malgré les fortes émotions que vit Carolanne, Ada ne se soucie pas de l'état de son amie et se concentre sur sa réaction et ses besoins à elle. Elle affirme qu'elle veut tuer Keven, elle frappe le miroir et elle sort des toilettes en coup de vent. Ces éléments ont pour effet de faire dévier l'attention vers Ada et ainsi de secondariser une fois de plus le récit de Carolanne lors de cette scène. L'épisode suivant débute d'ailleurs sur une scène d'Ada qui déambule dans la rue, intoxiquée, car ayant trop bu suite aux révélations de son amie. Le parcours d'Ada et sa difficulté à gérer sa colère est un thème central et récurrent au sein de la série et nous constatons qu'il prend également beaucoup de place lors de la scène de dévoilement.

#### 4.5.4 Le deuxième dévoilement

Une deuxième scène de dévoilement a lieu au début de l'épisode 10 de la saison 1 et dure 2 minutes 50 secondes. La scène prend place au lendemain du premier dévoilement. Ada, qui a passé la nuit à boire et à déambuler dans les rues, retourne chez elle où Fabiola l'attend. Elles entrent toutes deux chez Ada et Fabiola tente de donner un bain à son amie, qui est encore en état d'ébriété. C'est alors que Carolanne arrive.

**Ada** : Caro allo ! (à *Fabiola*) Ayoye j'ai dit !

[...]

*Caro ne réagit pas et regarde par terre.*

**Ada** : C'est ma faute. J'aurais dû t'écouter, t'avais pas à vivre ça. Je t'ai pas écoutée.

*Ada pleure.*

**Ada** (à *Fabiola* qui la frotte encore) : Arrête là !

**Fabiola** (à *Caro*) : Elle est de même depuis tantôt. Elle est en train de sauter un plomb.

*Ada sanglote fort.*

**Carolanne** : Je suis correcte Ad, là. J'avais besoin d'y dire puis c'est fait.

**Ada** : Mais... Ah ! Ta maudite brosse, si t'arrêtes pas, m'a te la rentrer dans le péteux !

**Fabiola** : Ok ok...

**Ada** : Mais tu vas-tu aller à la police ?

**Carolanne** (*hausse les épaules*) : Bin, je sais même pas ce que ça donnerait. (*hausse les épaules un tout petit peu*). Le mal est fait, là.

**Ada** : Fait que tu vas rien faire ! (*tape l'eau du bain*)

**Fabiola** : Calme tes nerfs, toi. Arrête de prendre toute la place. C'est pas ton drame à toi. Laisse-la gérer ça comme qu'elle veut.

**Ada** : Non je laisserai pas faire ! Ça suffit rire de nous autres ! À un moment donné....

**Carolanne** : J'ai faim moi t'as-tu quelque chose à manger ?

**Fabiola** : Ouais j'ai des brownies dans mon sac.

**Carolanne** : T'sais je suis capable de m'arranger, Ad. Fallait juste que j'y dise. Ça va aller, là, passe à autre chose.

*Ada s'est endormie accotée sur le mur du bain.*

**Carolanne** : Bon...

**Fabiola** : Enfin !

*Les trois femmes sont rendues dans le salon. Ada dort, tandis que Caro et Fabiola sont assises sur le divan.*

**Fabiola** : Tu devrais quand même appeler la police, Caro.

**Caro** (*irritée, elle mange son brownie*) : Bin non là. J'ai couru après dans un sens, là. C'est moi qui s'est mise dans cet état-là. Quessé que tu voulais qu'il fasse Keven ? Ils étaient trois sur moi, il pouvait pas faire grand-chose. En plus il était gelé raide. (*Elle continue à mâcher son brownie*). Je le connais. Je le sais qu'il m'aime pour vrai.

**Fabiola** : Je veux pas te dire quoi faire, mais on s'est toutes déjà gelées à plus se rappeler on est qui. Pis crisse on a jamais laissé personne se faire violer à côté de nous autres pour autant.

*Caro roule des yeux et semble irritée. Elle prend une autre bouchée de brownie. (S1E10)*

#### 4.5.5 Analyse

##### 4.5.5.1 La construction sémantique et narrative de la scène de dévoilement

Dans cette scène de dévoilement, les personnages sont plus calmes que la veille. Carolanne est assez renfermée, recroquevillée sur elle-même, elle est plus contenue et tente de rassurer ses amies. Au début

de la scène, Fabiola est à l'écoute et soutient son amie, reprochant même à Ada de monopoliser l'attention pour un événement qui ne la concerne pas. Elle change cependant d'attitude et insiste sur le fait que Carolanne devrait aller à la police, mais tente de se dédouaner en affirmant : « Je veux pas te dire quoi faire. » Ada passe quant à elle par une gamme d'émotions fortes, soit le sentiment de culpabilité, la recherche de solutions en demandant à Carolanne si elle compte porter plainte, puis la colère lorsque Carolanne lui dit qu'elle n'en a pas l'intention. Dans ce deuxième dévoilement, Ada et Fabiola ne respectent toutes deux pas l'autonomie de leur amie en la poussant à poser des gestes avec lesquels elle n'est pas à l'aise.

En ce qui concerne les expressions employées, Carolanne reste cette fois encore implicite, tandis que Fabiola utilise explicitement le mot « viol », ce qui a pour effet de verbaliser l'agression pour la première fois. Carolanne, qui n'a elle-même jamais utilisé ces mots pour décrire ce qu'elle a vécu, détourne le regard et semble irritée par ce que vient de dire son amie.

Ce deuxième dévoilement est davantage axé sur le besoin de Carolanne de rassurer ses amies, les convaincre qu'elle va bien, minimiser l'agression et se blâmer de ce qui est arrivé. Elle qui la veille, était expressive et émotive dans son dévoilement, est maintenant à l'opposé, soit renfermée et incertaine. La soirée précédente, elle affirmait que le comportement de Keven était inacceptable, mais elle tente maintenant de l'excuser. En effet, elle porte un discours qui tente de déresponsabiliser les agresseurs et le témoin inactif, et par le fait même, reconduit plusieurs mythes et préjugés, se rendant responsable de son état d'intoxication et par le fait même, de son agression. En outre, lors de cette scène, aucune de ses amies ne tentent de lui faire comprendre qu'elle n'est pas à blâmer. Les propos de Fabiola ont surtout pour but de rappeler la culpabilité de Keven, plutôt que de faire comprendre à Carolanne que peu importe ses actions à elle, elle n'a pas causé l'agression sexuelle. Le rôle de Keven apparaît donc toujours comme un élément central lors de ce dévoilement, ce qui met en lumière une fois de plus la priorisation du thème plus général de la série, soit la relation de Carolanne et de Keven, et plus largement la violence conjugale, aux dépens de l'expérience de violence sexuelle du personnage victime.

Pour terminer, il est pertinent de mentionner que ni les dévoilements ni l'agression vécue par Carolanne ne sont réabordés directement dans la série par la suite. Les personnages y font certes référence de manière indirecte (cet événement a poussé Ada à attaquer Keven, ce qui l'a menée en prison lors de la saison 2), mais il n'y a aucun approfondissement du récit concernant l'agression ni la manière dont

Carolanne vit et guérit de cet événement. L'intrigue autour de l'agression sexuelle est donc rapidement mise de côté une fois que celle-ci est « résolue » et dévoilée.

Pour conclure, il est possible d'évaluer la présence de l'agression sexuelle dans la série comme un simple événement dramatique. Révélée par bribes mystérieuses sous forme de *flashbacks* qui s'échelonnent sur plusieurs épisodes, pour finalement être présentée en entier lors de l'avant-dernier épisode de la saison, l'agression à caractère sexuel est donc un élément de suspense, un mystère à résoudre qui permet de garder le public en haleine durant l'entièreté de la saison. Les deux scènes de dévoilement restent en surface et n'explorent pas le ressenti du personnage victime. De plus, elles sont détournées afin d'asseoir davantage le sujet de la violence, sous toutes ses formes. En effet, les dévoilements constituent des leviers aux thèmes de la colère et de la violence avec lesquelles sont aux prises plusieurs personnages. Ces divers éléments nous permettent donc de conclure que l'arc narratif de l'agression sexuelle et l'événement du dévoilement agissent surtout à titre de moteurs narratifs au sein de l'œuvre, aux dépens d'un réel approfondissement du dévoilement du personnage victime et de la thématique de la violence sexuelle.

#### 4.6 Conclusion du chapitre

Pour conclure, il est possible de constater que les scènes de dévoilement sont assez différentes d'une œuvre à l'autre, mais qu'elles comportent néanmoins plusieurs points communs qui nous permettent d'émettre quelques constats. Par exemple, les scènes de dévoilement sont toutes de courte durée. Sur huit scènes analysées, cinq d'entre elles sont d'une durée de moins de deux minutes et trois d'entre elles ont des durées variant de 2 : 50 secondes (la deuxième scène de dévoilement dans *M'entends-tu ?*), à 3 : 20 (*Unité 9*) et à 3 : 49 (*Les Simone*). Il est également possible de noter que dans plusieurs cas, les dévoilements sont morcelés en différents moments, car le personnage continue son dévoilement à la même personne dans un ou plusieurs moments subséquents, ou alors le personnage décide de se confier à plus d'une personne à des moments différents. Il n'a pas été possible de colliger tous ces extraits et nous avons décidé de nous intéresser aux dévoilements principaux qui semblaient les plus pertinents en regard de notre analyse. Nous avons également pu constater que la majorité (3 sur 5) des séries télévisuelles utilisent un vocabulaire implicite et ont recours à des euphémismes afin de parler de violence sexuelle. Nous notons par ailleurs que les dévoilements incluent peu de discussions autour de la notion de consentement et qu'il est possible de retrouver plusieurs mythes et stéréotypes liés aux violences sexuelles. Dans tous les cas, les personnages qui sont les destinataires du dévoilement croient la victime (à l'exception de Laurence dans *Les Simone* qui remet initialement en doute l'expérience de son amie),

mais personne ne le verbalise explicitement. Au chapitre suivant, nous mettrons en commun ces différents constats, et bien d'autres, afin de proposer une discussion plus générale des résultats et tirer certaines conclusions quant à notre corpus.

## CHAPITRE 5

### DISCUSSION DES RÉSULTATS

Le chapitre précédent visait à présenter une analyse détaillée des dévoilements d'agression sexuelle au sein des différentes séries de notre corpus, soit *Unité 9*, *Ruptures*, *Blue Moon*, *Les Simone* et *M'entends-tu ?*. Le présent chapitre vise maintenant à proposer une mise en commun des résultats de notre analyse et une interprétation des tendances remarquées au sein de ces œuvres télévisuelles.

#### 5.1 La place des scènes de dévoilement au sein des œuvres

La série télévisuelle est un format qui, contrairement au film, permet de développer de manière lente, graduelle et nuancée des récits et des intrigues grâce à son caractère sériel. Cette caractéristique se prête particulièrement bien à la représentation au petit écran d'enjeux sociaux complexes comme les violences sexuelles. C'est d'ailleurs ce qu'avait relevé Moorti : « television therefore became an ideal public sphere in which topics like sexual violence could be debated and discussed, particularly in longer or serial format shows » (Patrick et Rajiva, 2022, p. 7). Toutefois, il semble que cet avantage du format de la série télévisuelle ne soit pas utilisé à son plein potentiel au sein des œuvres que nous avons étudiées. En effet, les séries de notre corpus présentent des scènes de dévoilement qui varient entre 1 minute 03 et 3 minutes 49 secondes, ce qui est relativement court par rapport à la durée totale d'une saison, qui varie entre trois et dix-sept heures de visionnement. Le peu de temps accordé aux scènes de dévoilement, en plus du fait qu'elles soient circonscrites à quelques épisodes tout au plus, ne permet pas d'approfondir ni d'illustrer l'expérience nuancée et complexe des victimes. Les séries télévisuelles tirent donc peu avantage de leur format sériel, qui pourrait pourtant leur permettre de développer davantage l'après-agression et le dévoilement, ce qui nous porte à croire que l'inclusion de récits de violence sexuelle sert surtout de moteur narratif. Représenter les dévoilements et plus largement les agressions à caractère sexuel de manière rapide et comme étant quelque chose d'éphémère renforce la perception que ce type de violence n'affecte que temporairement la vie des victimes. Sous un angle narratif, la scène du viol devient quant à elle l'événement central, le paroxysme narratif du récit, aux dépens du reste : la représentation de l'avant-agression, à savoir le contexte social, culturel et politique, et l'après-agression, à savoir le processus de guérison des victimes. Notre constat est similaire à ceux de plusieurs chercheur-euses qui ont aussi noté la tendance des séries à se concentrer uniquement sur l'événement du viol et à occulter le reste :

If they are to inform or change cultural discourses regarding rape, film and television need to evolve away from an event-centered narrative of rape and towards a representation of traumatic memory that might expose the “modern systems that have accumulated a record of violence, suffering and misery.” (Spallacci, 2019, p. 7).

Mentionnons également que les séries télévisuelles, en raison de leur caractère segmenté et répétitif, ont le pouvoir de stabiliser et renforcer les représentations présentées, ce que relève Sarah Lécossais :

La sérialité, par son fort potentiel d’itération, est donc l’un des éléments clés de cette construction du genre *dans* et *par* le dispositif télévisuel. [...] Par ailleurs, la régularité de la série, son retour hebdomadaire sur les écrans, pendant plusieurs semaines d’affilée, parfois durant des années, voire au quotidien, ses rediffusions, en font un support particulièrement efficace de production, notamment discursive, du genre. (Lécossais, 2020, p. 25)

Selon cette idée, les séries ont le pouvoir de renforcer des archétypes en lien avec le genre. Nous suggérons que ce constat peut également s’appliquer lorsqu’il est question de représentations liées à la violence sexuelle. Jusqu’à maintenant, nous avons pu relever que les scènes de dévoilement et les arcs narratifs liés aux agressions à caractère sexuel sont réalisés selon les mêmes balises, c’est-à-dire en priorisant une courte durée et en demeurant surface. Le fait que la majorité des œuvres sérielles représente cet enjeu sous le même format peut ainsi contribuer à conforter l’idée, dans l’imaginaire collectif, que partout et toujours, les agressions à caractère sexuel sont des événements traumatiques, certes, mais rapidement surmontables et surtout temporaires dans la vie des victimes<sup>15</sup>.

En ce qui concerne la place des scènes de dévoilement au sein de la structure et de la chronologie des séries, nous avons pu noter que la plupart d’entre elles se situent vers la fin de leur saison respective. *Unité 9, Les Simone et M’entends-tu ?* présentent en effet le dévoilement au dernier épisode de leur saison<sup>16</sup>. Le choix de situer le dévoilement en fin de saison n’est pas anodin, car cela permet de clore facilement et rapidement l’arc narratif lié à la violence sexuelle, sans pour autant créer de fin abrupte pour le public. C’est une stratégie qui permet la reconnaissance de ce moment important, tout en passant efficacement à d’autres péripéties à l’aide d’une ellipse temporelle lors de la nouvelle saison. En effet, *Les Simone et M’entends-tu ?* débutent leur saison subséquente quelques semaines, voire mois après le

---

<sup>15</sup> En ce qui a trait à l’analyse du genre, nous y reviendrons plus en détail dans les sections subséquentes, à travers une discussion sur la construction du genre et du statut de victime ainsi qu’une analyse intersectionnelle des personnages présentés.

<sup>16</sup> En ce qui concerne le cas de *M’entends-tu ?* les deux dévoilements sont faits à l’avant-dernier et au dernier épisode de la saison.

dévoilement du personnage victime, ce qui permet d'éviter de présenter le cheminement et la guérison du personnage, tout en insinuant qu'il a bel et bien eu lieu. Cette façon de faire offre la possibilité de débiter la saison suivante sur des bases différentes, en amenant de nouvelles intrigues sans toutefois donner l'impression au public que l'agression et le dévoilement n'étaient pas importants au récit. Cette technique narrative nous pousse à croire que le thème des violences sexuelles n'est souvent qu'accessoire dans les séries télévisuelles et que ces dernières préfèrent user de divers stratagèmes afin d'éviter d'explorer davantage l'enjeu. En effet, comme présenté précédemment, nous notons l'absence de représentation en profondeur de la subjectivité des personnages, leurs émotions et leurs besoins au moment du dévoilement et dans la suite de l'histoire. Le thème des agressions sexuelles devient donc un simple moteur narratif et dramatique afin de dynamiser le récit. En ce sens, nous avons également pu relever que plusieurs séries tentent même de détourner la scène de dévoilement pour favoriser d'autres thématiques ou d'autres intrigues afin de faire avancer le récit. C'est notamment le cas dans *Unité 9*, où le thème récurrent de la maternité est utilisé plutôt que de laisser au personnage de Jeanne le soin de parler de son événement traumatique en toute liberté. Pour *Blue Moon*, le dévoilement de Justine bascule rapidement vers la question du mystère entourant l'identité de l'agresseur. Finalement, *M'entends-tu ?* intègre le thème de la violence conjugale et la colère d'Ada comme éléments centraux au sein du dévoilement. Cette tendance a pour effet de décentrer le récit du personnage victime, favorisant plutôt les intrigues que préfère la production, soit celles qui font avancer l'histoire. Les dévoilements deviennent des tremplins vers des arcs narratifs considérés plus importants, ce qui entraîne la secondarisation de l'enjeu des violences sexuelles, plus précisément le moment du dévoilement, au sein du récit. C'est d'ailleurs un constat que Berridge fait lors de son analyse de séries télévisuelles pour adolescent·es : « sexual violence is rarely a central concern of these narratives, but rather, is used to highlight other issues (the vulnerability of female youth) or themes (the mystery-of-the-week or a romance plot). » (Berridge, 2010, p. 208) Cette pratique récurrente vient confirmer notre constat voulant que les scènes de dévoilement ne soient qu'accessoires, plutôt que d'être prévues et réfléchies dans le but d'explorer la représentation de ce moment dans la vie du personnage.

Il est également possible de penser que les dévoilements, et plus largement l'inclusion d'une histoire de violence sexuelle, sert à ancrer la série dans l'actualité. Ces séries s'inscrivent dans un contexte social particulier qui, comme nous avons pu le présenter, est grandement marqué par les multiples vagues de dévoilement d'agression à caractère sexuel. Le milieu des médias et le milieu culturel, plus précisément celui de la télévision, tentent d'être en phase avec l'époque et s'efforcent à entrer en dialogue avec ces

différents mouvements sociaux. Nous pourrions même émettre l'idée que certaines séries incluent un tel arc narratif dans le but de s'identifier, explicitement ou non, comme série féministe, une tendance que d'autres chercheur·euses avaient d'ailleurs déjà notée (Bellerive et Yelle, 2016, p. 297). Lorsqu'une œuvre est affichée comme étant féministe, il est possible de croire que la représentation de violences sexuelles sera faite selon cette même perspective, ce qui est finalement rarement le cas :

When the potential of appealing to a 'feminist' market arises, however, more complex representations seemingly offer an empowering and politically informed understanding of rape. Yet, upon closer examination, many such representations are not as progressive or inclusive as they might seem. (Patrick et Rajiva, 2022, p. 6)

Nous constatons cette tendance avec la série *Les Simone* qui, dès ses débuts, s'est identifiée comme une série féministe (Collard, 2016) et qui a reçu plusieurs éloges quant à la manière dont l'agression de Maxim a été représentée (Monde de stars, 2018 ; Viens, 2018). Pourtant, après une analyse plus approfondie, nous constatons que le thème de la violence sexuelle n'est abordé qu'en surface et que la série reconduit finalement des mythes et clichés nuisibles. L'enjeu de la violence sexuelle semble donc surtout instrumentalisé afin de pouvoir attribuer une étiquette féministe à la série.

## 5.2 Les impacts du genre télévisuel

Au terme de notre analyse, il est possible d'émettre certains constats à propos de l'influence du style de la série (le genre télévisuel) sur la manière de construire les dévoilements. Tout d'abord, nous avons pu noter que les deux comédies dramatiques (dramédies) du corpus, soit *Les Simone* et *M'entends-tu ?*, sont les seules œuvres qui présentent un trio féminin comme personnages principaux. Dans les deux cas, le dévoilement prend place au sein du trio, c'est-à-dire que la victime se confie à ses deux amies au même moment. Le concept de trio, que ce soit à la télévision, au cinéma, dans la littérature ou dans d'autres types de productions culturelles, permet habituellement de présenter trois personnages différents qui remplissent des fonctions complémentaires ou adoptent des positionnements idéologiques distincts. Le site spécialisé *Tv Trope*<sup>17</sup> définit le concept de *Power Trio* comme un ensemble au sein duquel, souvent, deux membres du trio s'opposent et sont en conflit et où le troisième membre constitue le médiateur (TV Tropes, s.d.) Ada (*M'entends-tu ?*) et Nikki (*Les Simone*) sont des personnages impulsifs et insoucians qui

---

<sup>17</sup> Bien que le site web *TV Trope* ne soit pas une source scientifique des plus rigoureuses, nous trouvons les idées de certain·es contributeur·trices intéressantes, d'autant plus qu'elles font écho à d'autres théories davantage reconnues comme celle du balancement idéologique de Mathieu de Wasseige.

aiment tester les limites, alors que Fabiola (*M'entends-tu ?*) et Laurence (*Les Simone*) appellent davantage au respect des normes et conventions. Finalement, Carolanne (*M'entends-tu ?*) et Maxim (*Les Simone*) occupent plutôt le rôle de conciliatrice et tentent de rebalancer le groupe. La fonction du trio au sein des deux œuvres est donc exploitée de manière similaire, ce qui pourrait laisser croire à un lien entre le genre de la dramédie et la place du trio comme unité narrative centrale. Cela permet en effet de présenter des visions différentes à travers des personnages idéologiquement opposés, mais qui se complètent et s'unissent pour le bien de l'histoire. La formule du trio se voit donc particulièrement utile et même stratégique dans la construction d'un récit où des thèmes sociaux délicats sont abordés, ce qui rejoint la théorie du balancement idéologique de Mathieu de Wasseige.

Le balancement idéologique est une notion que nous n'avions pas prévu aborder, mais au fil du visionnement et de l'analyse de notre corpus, elle nous est apparue comme essentielle à intégrer. L'idée du balancement idéologique veut qu'il y ait, au sein de séries télévisuelles, des éléments du récit « qui confirment, voire renforcent la position idéologique (supposée) du produit culturel » tout en présentant des éléments qui « nuancent, contrebalancent, voire contredisent cette position » (de Wasseige, 2013, p. 3). Ce phénomène est particulièrement courant au sein des séries présentées sur des chaînes télévisuelles généralistes, ce qui s'applique à l'entièreté du corpus analysé, à l'exception de *Blue Moon*. En raison du balancement idéologique, il peut être difficile et complexe d'interpréter l'orientation idéologique d'une série télévisuelle, car la présence du phénomène fait en sorte que plusieurs messages parfois opposés coexistent au sein de la même œuvre. L'intérêt d'une telle pratique, selon de Wasseige, serait d'éviter de se mettre à dos une certaine partie de l'audience par des contenus idéologiques trop tranchés en laissant le soin à tous·tes de se reconnaître dans les idées représentées (de Wasseige, 2013, p. 3). En ce sens, l'utilisation du trio se voit alors particulièrement utile à cette pratique, surtout lorsque des sujets sensibles sont abordés à l'écran, notamment le dévoilement d'une agression sexuelle. Le trio permet de présenter des réactions opposées et parfois même contradictoires dans le but de résonner auprès de différents types de publics, tout en évitant de s'aliéner une partie de l'audience, qui voit possiblement sa vision et ses valeurs confortées par un personnage principal auquel ils-elles se sont attaché-es. Contrairement à une série qui présente un seul personnage principal ou un duo de personnages, le trio permet la représentation d'une pluralité de points de vue, voire un choc de personnalités et de valeurs, tout en assurant un retour à une certaine harmonie ou terrain d'entente. *Les Simone* et *M'entends-tu ?* respectent d'ailleurs cette formule. Le discours hégémonique de la culture du viol est porté par Laurence et Maxim, tandis que Nikki s'y oppose et présente un discours contraire. Ada

est très réactive et colérique tandis que Fabiola est davantage dans l'écoute, et Carolanne oscille entre un besoin d'affirmation de soi et un sentiment de culpabilité. En bref, l'utilisation du trio semble être stratégique pour les dramédies, plus particulièrement lors des scènes de dévoilement, puisqu'elle permet d'aborder ce sujet délicat sans heurter une partie de leur audience respective.

Plusieurs risques sont toutefois liés au balancement idéologique lorsqu'il est question de représentation de violence sexuelle. En effet, à force de proposer des visions contraires et de laisser une très grande liberté interprétative au public face aux événements et aux propos présentés, il peut en résulter que l'œuvre ne reconnaisse finalement jamais l'agression, que les conséquences dans la vie des personnages victimes soient minimisées ou invisibilisées, et cela peut avoir comme effet de cautionner des comportements et des réactions problématiques. En ce sens, en restant flou et ambivalent face à une violence qui se voit déjà trop souvent normalisée et invisibilisée hors de l'écran, le balancement idéologique peut selon nous renforcer cette banalisation, reconduire le discours hégémonique de la culture du viol et contribuer à aseptiser les séries télévisuelles en neutralisant leur potentiel politique et féministe.

Du côté des séries dramatiques de notre corpus (*Unité 9* et *Ruptures*), elles sont trop différentes en ce qui concerne leur contexte narratif (les lieux, les personnages) pour permettre d'établir des similarités liées au style. Toutefois, nous constatons qu'*Unité 9* amplifie son registre dramatique en détournant le dévoilement de l'agression à caractère sexuel de Jeanne pour aborder des sujets tout aussi bouleversants, soit l'inceste ou encore les enfants issus de violence sexuelle, dans le but d'accroître la gravité et l'effet tragique associé au genre dramatique. Dans ce cas, il semble donc que le style dramatique d'*Unité 9* influence bel et bien la manière de représenter le dévoilement. En ce qui concerne la série de suspense *Blue Moon*, le style semble lui aussi avoir un impact sur la manière de représenter le dévoilement. En effet, comme mentionné précédemment, le dévoilement est sobre et rapidement détourné vers le mystère autour de l'identité de l'agresseur. La scène semble donc instrumentalisée afin de développer une nouvelle intrigue au sein de la série, c'est-à-dire la recherche de l'identité de l'agresseur, qui est également inconnue du public. Bien qu'il soit normal qu'une série de style *thriller* développe diverses intrigues et mystères afin de tenir le public en haleine, notre supposition se voit davantage confirmée lorsque d'autres éléments représentationnels sont également analysés. Dans son article, Boisvert met en lumière la sexualisation du récit de violence sexuelle de *Blue Moon* à travers l'utilisation de gros plans du corps de Justine, l'introduction de clichés au sein du récit et la « [dépossession] de sa subjectivité et de son vécu

lors de ce moment traumatique » (Boisvert, 2019, p. 144). Nous constatons donc que le dévoilement ainsi que l'arc narratif du viol du personnage principal sont utilisés à des fins sensationnalistes. Les prérequis du style suspense prévalent face à une représentation approfondie de l'expérience du personnage victime, ces deux éléments semblant mutuellement exclusifs pour la production. Il est d'ailleurs pertinent de se questionner face à la prévalence des récits de violence sexuelle au sein des séries de suspense et policières et, paradoxalement, la marginalisation des récits des victimes au profit de l'intrigue, un élément qu'avait également souligné Cuklanz lors de son analyse de nombreuses séries télévisuelles de *prime time* (Cuklanz, 2000, p. 5 ; p. 19). En effet, il est problématique que les séries policières et de suspense, qui priorisent tant la thématique de la violence, et donc les récits de victimes, accordent finalement si peu de temps à développer une histoire complexe et qui rende justice au parcours des victimes qu'elles tentent de présenter à l'écran.

### 5.3 Les mots pour dévoiler

Il est également possible de remarquer une certaine tendance en ce qui a trait au vocabulaire qu'utilisent les personnages pour dévoiler leur agression. En effet, *Les Simone*, *Ruptures* et *M'entends-tu ?* ont toutes recours à ce que nous pourrions appeler une stratégie d'euphémisation. Par stratégie d'euphémisation, nous entendons l'usage de mots et d'expressions tacites qui ne réfèrent qu'implicitement au viol, plutôt qu'un vocabulaire clair et explicite, comme « agression », « viol », « violence », « consentement », etc. Nous avons plusieurs pistes de réflexions qui pourraient expliquer cette stratégie lexicale. D'une part, ce pourrait être une décision consciente de la production afin de représenter la difficulté pour une victime de nommer un événement aussi traumatique qu'une agression sexuelle. Or, il est également possible d'interpréter le choix d'utiliser un vocabulaire évasif comme un désir de la production de ne pas s'aliéner ni choquer une partie du public, un élément que soulevait déjà Cuklanz en 2000 (p. 1). En effet, il est important de rappeler que la majorité des séries télévisuelles de notre corpus qui usent de cette stratégie sont diffusées sur des chaînes généralistes<sup>18</sup> et visent donc un public très large. Selon Moeglin et Tremblay (2005, p. 11), les chaînes généralistes seraient « censée[s] offrir des émissions correspondant à tous les goûts » ; elles auraient donc tendance à user de prudence dans le contenu présenté, privilégiant le *statu quo* ou les prises de position mitoyennes afin d'éviter de se mettre à dos certaines tranches de leur large public cible. Le fait d'utiliser des mots et expressions implicites permet de rester dans l'ambiguïté face à

---

<sup>18</sup> Nous n'incluons pas *Blue Moon* dans cette section, puisqu'elle utilise un vocabulaire directement lié aux violences sexuelles au sein de son dévoilement et qu'elle est d'ailleurs la seule série à ne pas avoir été créée pour une diffusion sur une chaîne généraliste.

l'acte, ne statuant jamais si ce fut réellement une agression, ce qui permet ainsi de rallier le plus large public possible, peu importe leur interprétation de la scène. C'est une pratique qui a d'ailleurs été relevée par Fiske : « Indeed, Fiske (1989b) points out that multiple and incoherent messages are useful and encouraged by the media because they broaden their appeal to diverse audiences and may therefore increase sales. » (Milestone et Meyer, 2020, p. 172) En refusant de nommer formellement l'événement comme une agression à caractère sexuel, ou tout autre dénominateur lié directement à la thématique, les séries télévisuelles évitent de trop s'avancer concernant la véracité de l'agression, en s'abstenant de la qualifier comme telle et en laissant soin au public d'interpréter lui-même les événements présentés. Dans ce même ordre d'idées, une telle pratique d'euphémisation pourrait aussi être interprétée comme une volonté de la production d'éviter de froisser leur audience par l'emploi d'un vocabulaire jugé trop explicite ou trop cru. Certains mots choquent, surtout lorsqu'ils sont liés à des événements aussi délicats que les violences sexuelles.

Toutefois, la stratégie d'euphémisation comporte aussi le risque de contribuer à la minimisation, voire l'invisibilisation de la violence sexuelle en évitant de la qualifier comme telle. Par exemple, *Les Simone* présente une agression à caractère sexuel que certaines personnes pourraient interpréter comme ambiguë, comme étant un simple malentendu ou encore comme étant la faute de Maxim, comme le confirment plusieurs commentaires de téléspectateur-trices relevés sur la page Facebook officielle de l'émission (Annexe C). Le fait de présenter un dévoilement qui évite l'utilisation de mots directement liés aux violences sexuelles, en plus de clore la scène par des propos qui atténuent la situation (« baise poche »), accentue l'incertitude autour de l'événement et amène le risque que les téléspectateurs-trices ne décodent pas le niveau de connotation et concluent qu'il n'y a pas réellement eu d'agression à caractère sexuel. C'est d'ailleurs une pratique récurrente que relèvent d'autres chercheur-euses comme Patrick et Rajiva : « [fantasy shows] often displace the feminist labor of naming and challenging sexual violence onto the audience » (2022, p. 9). Cette tendance a pour effet de rendre plus difficile la reconnaissance de la violence sexuelle pour ce qu'elle est, car l'agression n'est à aucun moment clairement nommée. Cette pratique, peu importe l'intention sous-jacente, contribue à l'invisibilisation et à la banalisation des violences sexuelles à l'écran. Ainsi, que ce soit par désir de demeurer évasif face à la véracité de l'agression, ou encore d'éviter d'offusquer certains membres du public, la pratique d'euphémisation associée au vocabulaire des violences sexuelles constitue une autre manifestation du balancement idéologique, visible par le va-et-vient entre la volonté d'inclure un arc narratif traitant de violence sexuelle et la peur de la

nommer clairement et explicitement pour ce qu'elle est, plus particulièrement lorsque les personnages victimes prennent parole.

À ce stade, il est pertinent de se questionner face au caractère « choquant » des mots liés aux violences sexuelles comparativement à la tolérance face à sa représentation à l'écran et ce qu'un tel traitement différencié révèle. Une scène d'agression sexuelle à la télévision semble être de plus en plus normale, banale, voire prévisible. Toutefois, nous constatons que cette tolérance représentationnelle ne se transpose pas verbalement lors des dévoilements. Comme démontré précédemment, hors de l'écran, la prise de parole des victimes reste menaçante pour l'ordre établi et donc fortement critiquée et balisée. Dévoiler est un acte politique ayant le potentiel de rallier des millions de personnes et d'entraîner des mouvements sociaux comme ceux des dernières années. C'est pourquoi nous supposons que ces prises de parole, que ce soit dans la réalité ou dans la fiction, continuent d'être moralement et symboliquement encadrées. Ces tentatives de contrôle se traduisent à la télévision par l'utilisation d'expressions socialement acceptées, non menaçantes, et qui permettent de multiples interprétations. En bref, nous avons nommé plusieurs raisons qui pourraient expliquer ces choix sémantiques, communs à la majorité des œuvres de notre corpus. Ceci dit et peu importe les raisons qui expliquent ces choix, conscients ou inconscients, l'effet demeure le même : cette pratique constitue un frein à la centralisation du récit sur le dévoilement de la victime et mène à la non-reconnaissance, la banalisation et la dépolitisation de l'acte de dévoiler, et plus largement de la violence sexuelle au sein de l'œuvre.

En ce qui concerne les mots utilisés pour dévoiler, nous nous sommes également intéressée à la syntaxe des phrases, plus spécifiquement à la place du personnage au sein de l'énonciation. Au fil de nos analyses, nous avons pu constater que tous les dévoilements, à l'exception d'un seul (*Les Simone*), sont exprimés sous une forme active, c'est-à-dire que c'est le sujet qui pose l'action plutôt que d'employer une voix passive qui suggère que le sujet subit l'action (Gouvernement du Canada, 2015). En effet, tous les dévoilements, sauf celui dans *Les Simone*, sont construits de manière à ce que l'agresseur soit le sujet de la phrase et commette l'action, l'agression sexuelle. Par exemple, dans *Ruptures*, Ariane relate l'événement sous une forme déclarative et active : « Jean-Luc m'a agressée ». De même, dans *Blue Moon*, Justine mentionne : « Il y a quelqu'un qui m'a violée [...] ». La voix active est donc utilisée dans la majorité des cas, ce qui nous permet d'interpréter cette formulation comme émanant d'un désir de responsabiliser l'agresseur, car le poids de l'action repose sur le sujet actant de la phrase, la personne qui agresse. Cependant, lorsque la victime utilise la voix active de cette manière, elle n'est plus le sujet central de son

propre dévoilement, ce qui pourrait également être perçu comme une formulation qui contribue à déposséder la victime de son vécu. Elle perd en quelque sorte une partie de sa subjectivité au sein de son propre récit. Finalement, le cas de *Les Simone* est assez particulier, car Maxim utilise la voix active en se positionnant comme sujet actant : « J'ai comme couché avec [...] Ça me tentait pas [...] Je voulais pas ». En formulant son dévoilement ainsi, son agresseur ne semble occuper aucun rôle, ce qui contribue à présenter l'événement comme ambigu et confirme la tendance de la série à maintenir un flou autour de l'agression, tel qu'abordé précédemment. Au terme de ce paragraphe, nous sommes consciente que ces interprétations de la syntaxe sont multiples et parfois même contradictoires. Sans tomber dans une analyse prescriptive, nous trouvons tout de même intéressant de procéder à cet exercice afin de mettre en lumière les enjeux liés à la formulation d'un dévoilement et d'une expérience traumatique, révéler les contradictions mêmes que signifie être victime, identifier la manière dont certains éléments sont à la fois conflictuels et en dialogue, et finalement révéler comment la langue peut parfois être restreignante lorsqu'il est question de nommer des expériences traumatiques. L'audience reste évidemment libre d'interpréter ces éléments à sa manière.

#### 5.4 Les mythes entourant les agressions à caractère sexuel

Il nous apparaît manifeste que les séries télévisuelles choisies reconduisent plusieurs mythes et idées préconçues concernant les violences à caractère sexuel. Dans cette section, nous nous intéresserons aux différents mythes présents au sein de notre corpus, tels la consommation d'alcool comme facteur de responsabilisation, l'âge de la victime, l'idée qu'il y aurait de « vrais viols » et le mythe de la victime parfaite. Nous discuterons par la suite des impacts de la reproduction de ces mythes à l'écran.

Nous observons que *Ruptures*, *Les Simone*, et *M'entends-tu ?* élaborent leurs récits de dévoilement autour de mythes et stéréotypes liés aux violences sexuelles. Le mythe le plus récurrent est celui qui veut que la victime serait, en partie du moins, responsable de son agression et que sa consommation d'alcool viendrait justifier ce raisonnement. Milestone et Meyer ont elles aussi relevé la prévalence de ce mythe au sein du monde médiatique : « One myth pervading media coverage of rape stipulates that women are to blame for rape because they are 'asking for it' (Benedict 1992), provoking rape through their clothes or behaviours such as drinking alcohol on a night out » (2020, p. 128). Le fait que plus de la moitié de notre corpus reconduise ce mythe lors du dévoilement, à travers le choix scénaristique de faire allusion à l'état d'ébriété de la victime au moment de l'agression, est préoccupant, d'autant plus qu'il est rarement interrogé ni déconstruit. Il est vrai que le choix de présenter des scènes de dévoilement en y intégrant des

mythes liés aux violences sexuelles peut avoir comme objectif de les dénoncer et de sensibiliser l'audience. Par exemple, dans *Les Simone*, la réaction de Nikki face aux propos de Laurence pourrait être interprétée comme un refus d'entériner la vision que Maxim serait responsable de son agression. Néanmoins, comme le statut de l'agression demeure ambigu à travers l'entièreté de la scène, qu'il n'y a pas de prise de position claire ni de déconstruction des mythes introduits, il n'est pas possible d'entrevoir un véritable discours de déculpabilisation de la victime ni de réelle perspective de résistance face au discours hégémonique de la culture du viol et des mythes qui en découlent. En somme, la série reste dans une ambiguïté idéologique. *Ruptures* et *M'entends-tu ?* présentent, elles aussi, des scènes de dévoilement qui reconduisent plusieurs mythes, comme celui voulant que la victime serait responsable de son agression, car elle était intoxiquée, ou encore, car elle flirtait avec son agresseur. Dans ces deux cas, ces idées ne sont jamais remises en question, ce qui participe à construire des univers télévisuels où le discours hégémonique de la culture du viol est omniprésent et rarement contesté, ou ne serait-ce que discuté. Le dévoilement n'est donc pas introduit dans le récit avec l'objectif d'explorer les dimensions sociales ou politiques de la problématique des violences sexuelles, ou dans un réel désir d'entrer en dialogue avec les récentes vagues de dévoilement qui, elles, revendiquent une prise de position sociétale claire et une lutte engagée.

Dans un même ordre d'idées, nous trouvons intéressant de relever que les dévoilements qui présentent très peu voire aucun propos responsabilisant la victime appartiennent aux séries mettant en scène une agression qui respecte certaines caractéristiques liées au mythe du « vrai viol ». Le mythe du vrai viol implique la présence de violence physique, le fait que l'agresseur soit inconnu de la victime et que l'événement se passe durant la nuit (Milestone et Meyer, 2020, p. 130). Nous remarquons donc que les agressions qui respectent davantage ce mythe comme un viol collectif où la victime est captive (*Unité 9*) ou un viol où la victime a été électrocutée par un inconnu dans la nuit (*Blue Moon*) font l'objet de peu de remise en question et de contestation. Au contraire, les mythes sont récurrents lorsque l'agression ne respecte pas ce stéréotype, soit parce que la victime a consommé de l'alcool (*Ruptures*, *Les Simone* et *M'entends-tu ?*), ou car la victime a entretenu une certaine relation avec l'agresseur, une idée qui renvoie d'ailleurs au mythe de *date rape* : « the wide category of 'not real' rape, which includes all cases of acquaintance rape where perpetrator and victim know each other (Meyer 2010). The media often label this type of rape 'date rape' with the term 'date' implying that women have consented to sex by agreeing to meet a man » (Milestone et Meyer, 2020, p. 130). Ces agressions sont plus souvent contestées, remises en question et la victime davantage blâmée. Au sein du corpus, il semble donc y avoir une hiérarchisation des types d'agressions à caractère sexuel : il y aurait ainsi de « vrais viols » et donc de « faux viols », ce qui

a un effet sur la présence de mythes au sein de la scène de dévoilement. Il est par ailleurs intéressant de noter que les dévoilements les plus longs sont, de manière générale, ceux comportant le plus de mythes, ce qui nous mène à croire qu'il doit y avoir une notion de doute, un débat autour de la validité du récit de la victime ou l'expression d'un sentiment de culpabilité pour bénéficier de davantage de temps d'écran. Ces éléments paraissent plus accrocheurs pour la production, comparativement à un dévoilement où la victime est écoutée et crue, ou lorsqu'elle n'exprime aucun sentiment de responsabilité face à son agression.

Nous avons par ailleurs pu constater la reconduction d'un autre mythe au sein de notre corpus, soit celui concernant l'âge des victimes. Dans une étude parue en 2020, Lowenstein Lazar montrait qu'un groupe de la population reste souvent absent des écrits en matière de violence sexuelle, à savoir celui des femmes âgées de plus de 60 ans : « The goal of the 'Me Too' movement to illuminate hidden acts of sexual violence has left one group almost untouched by this feminist wave. Older women victims of sexual violence were left out of the public discourse, similarly to how they were marginalized in the academic discourse. » (2020, p. 212) En effet, la violence sexuelle vécue par les femmes âgées, que la chercheuse qualifie de « tabou social et légal » [notre traduction] (p. 215), constitue un autre mythe, soit celui que les femmes âgées ne vivraient pas de violence sexuelle. Sans être explicitement verbalisé au sein de notre corpus, il est tout de même bien présent à travers l'absence totale de personnages victimes âgés de plus de 40 ans. En effet, les deux personnages victimes les plus âgés de notre corpus sont dans la mi-trentaine, sans toutefois que leur âge soit établi clairement (*Blue Moon* et *Ruptures*). Bien qu'il soit vrai que les tranches d'âge surreprésentées statistiquement au sein des adultes victimes de violence sexuelle soient les jeunes femmes âgées de 18 à 34 ans (Institut national de la santé publique du Québec, 2016b), l'absence totale de victimes plus âgées, tant dans notre corpus que dans les autres séries télévisuelles que nous avons visionnées lors de la sélection de notre corpus, contribue au silence entourant cette problématique, en plus de conforter l'idée que seules les jeunes femmes peuvent vivre de la violence sexuelle. Il aurait été intéressant de proposer des personnages plus âgés, afin de vérifier si leur dévoilement se construit et s'exprime autrement.

Finalement, un dernier mythe présent au sein de notre corpus est celui de la victime parfaite. Le mythe de la victime parfaite est l'idée selon laquelle une victime de violence sexuelle doit avoir un comportement irréprochable avant, pendant et après l'agression si elle veut être crue et surtout, si elle ne veut pas être blâmée. En ce sens, la victime doit avoir des « souvenirs clairs, nets et précis » (Galipeau, 2021) de

l'agression, elle doit s'être débattue, ne pas avoir été intoxiquée et elle doit être allée directement à la police par la suite. La manière dont la victime paraît et agit lors du dépôt de la plainte et lors du procès, de même que si elle a entretenu une relation avec l'agresseur, sont des facteurs qui peuvent avoir un impact sur la crédibilité de la victime. Au sein de notre corpus, nous avons pu constater que les personnages ne respectent pas cette définition du mythe de la victime parfaite, ce qui est certes intéressant à noter vu l'importance que les médias, le système juridique et la population accordent à ce mythe lorsque vient le temps d'évaluer la crédibilité d'une victime. Toutefois, le mythe de la victime parfaite a aussi un deuxième niveau de lecture qui s'applique cette fois-ci à notre corpus. Lucy Cocoran affirme ceci en lien avec le mythe de la parfaite victime : « though it seemingly stops at a behavioural level, it can also run a lot deeper, intersecting with race, sexuality and age – all of which are completely out of the victim's control, but possess the power to undermine their case in a detrimental way. » (Cocoran, 2022) Ainsi, le mythe de la victime parfaite sous-entend également que la victime soit blanche, cisgenre, hétérosexuelle, jeune et ne présente pas de handicap. Autrement dit, lorsqu'il est question d'actions et de comportements des victimes, les séries de notre corpus réussissent à proposer des récits diversifiés qui s'éloignent des injonctions liées au mythe de la victime parfaite, mais elles échouent à le faire lorsqu'il est question de l'identité des personnages victimes. Les séries télévisuelles choisies reconduisent toutes, sans exception, les caractéristiques sociodémographiques de la victime parfaite.

## 5.5 La représentation du concept de consentement

À l'origine, nous pensions que la notion de consentement serait abordée de manière récurrente au sein des scènes de dévoilement et c'est pourquoi nous avons dédié une question spécifique de recherche à ce sujet. Toutefois, nous parvenons au constat que ce n'est pas le cas. Seules deux séries sur cinq, soit *Unité 9* et *Les Simone*, font référence, et ce de manière limitée, au consentement lors du dévoilement des personnages victimes. L'absence de discussion autour du concept de consentement pour les autres séries pourrait être interprétée comme un signe que l'agression, jusqu'à un certain niveau, n'est pas remise en doute par les personnages de l'histoire. Dans le cas d'*Unité 9*, c'est Jeanne elle-même qui introduit la notion de consentement afin de mettre en évidence que personne ne lui a demandé si elle avait envie d'avoir un rapport sexuel. Il n'y a donc personne qui remet en doute son expérience en lui demandant si elle a bel et bien manifesté son refus et l'idée de consentement n'est pas davantage discutée. Au contraire, dans le deuxième cas (*Les Simone*), l'idée du consentement est introduite de manière à remettre en doute le récit de la victime, ce qui l'amène à douter elle-même de l'expression de son non-consentement. En effet, Laurence questionne Maxim sur l'énonciation de son refus. La vision du consentement exprimée par

Laurence s'inscrit dans le discours hégémonique de la culture du viol, par la responsabilisation qu'elle impose à la victime de l'agression :

The 'no means no' approach assumes that consent is present until somebody takes it away. The emphasis is on whether the recipient refuses clearly enough, rather than whether the initiator does enough to ensure that sex is consensual. This approach often results in mediocre sex and social encounters, as well as non-consensual ones. This is because it focuses on anything that people don't actually refuse, rather than things they actively want to do. (Barker et Scheele, 2021, chapitre 7)

En bref, la discussion entourant le consentement a dans certains cas pour effet de reconduire des discours visant à responsabiliser la victime et remettre en doute son expérience. En outre, nous constatons que lorsqu'elles sont présentes, les discussions autour de la notion de consentement sont brèves, peu approfondies et surtout, qu'elles sont encore loin des propositions de Barker et Scheele, à savoir que le consentement devrait être perçu comme un processus dialogique et en continu, et surtout libre et enthousiaste (2021, chapitre 7).

## 5.6 La représentation des conséquences de l'agression

Comme nous l'avons souligné lors de la problématique, nous avons noté que la plupart des recherches qui s'intéressent à la représentation des violences sexuelles à l'écran favorisent l'analyse de la scène de l'agression, en délaissant ce qui s'ensuit. Au sein de cet « après » se trouve le dévoilement, mais également la manière dont la vie du personnage se voit affectée à plus long terme. En ce sens, les visionnements nécessaires à notre analyse nous ont permis d'émettre un constat commun à l'ensemble du corpus, soit l'absence récurrente de représentation des conséquences de l'agression dans la vie des personnages victimes. *Ruptures* ainsi que *Blue Moon* n'abordent pratiquement pas le sujet. En ce qui concerne *Les Simone*, la série présente minimalement les effets de l'agression sur Maxim. Le cas de *M'entends-tu ?* est un peu différent. En effet, avant même que le public n'ait conscience que Carolanne a été victime d'un viol collectif, la série structure le personnage autour des impacts qu'ont eus cet événement et la violence conjugale sur sa vie. Cet élément est certes intéressant, car les contrecoups de ces expériences traumatiques sont cette fois-ci vécus par le personnage devant les yeux de l'audience. Or, comme nous l'avons expliqué, la série change ensuite de stratégie suite à la scène de dévoilement afin d'éviter d'avoir à présenter la continuité du cheminement de Carolanne. Finalement, le cas d'*Unité 9* est lui aussi particulier, car la série met en images plusieurs impacts de l'agression dans la vie de Jeanne (renfermement sur soi, dévalorisation d'elle-même, perte d'intérêt à vivre, perte d'appétit, etc.). Toutefois, ceux-ci sont

tous ignorés et invisibilisés par les autres personnages afin de prioriser sa grossesse, ce qui ne permet pas d'affirmer que la série ait réellement représenté et exploré les effets de l'agression dans la vie du personnage victime. Nous observons donc une tendance récurrente des séries télévisuelles à faire fi du cheminement du personnage victime, bien que le format sériel, qui favorise un développement du récit long et étendu dans le temps, soit propice à l'intégration de telles représentations. En outre, cette absence contribue à banaliser les impacts des violences sexuelles, présentées comme ayant peu de conséquences négatives et à long terme sur la vie des victimes.

### 5.7 La construction du genre, du statut de victime et de la classe

Au fil de notre analyse, nous avons trouvé pertinent de nous intéresser à l'impact des normes de genre sur la représentation des victimes ainsi que sur la formulation de leur dévoilement. Nous avons remarqué que les personnages sont construits selon certains modèles genrés, se rapprochant soit du pôle de la féminité préférentielle, ou alors de comportements associés à la masculinité hégémonique. En outre, l'attitude des personnages en tant que victime semblent également influencée par l'axe du genre. Par exemple, dans *Les Simone*, Maxim est un personnage qui se rapproche de la féminité préférentielle. Elle est douce, émotive et incertaine. Son dévoilement respecte également ce schème : elle s'exprime lentement et doucement, avec hésitation, elle pleure, elle est hésitante, utilise des euphémismes pour parler de l'événement et remet en doute certains aspects de l'agression. Son personnage ainsi que son dévoilement correspondent donc aux idéaux normatifs associés à la féminité<sup>19</sup>.

Au contraire, avec *Blue Moon*, il semble y avoir une tentative de présenter le personnage de Justine comme s'éloignant de la féminité préférentielle. Elle se rapproche plutôt de la description de la masculinité hégémonique et ses réactions, peu importe les événements auxquels elle fait face, respectent toujours ce cadre, en incluant son dévoilement. Elle va droit au but, elle utilise des mots clairs et elle présente peu d'émotion : « Il y a quelqu'un qui m'a violée chez nous la nuit passée ». Comme mentionné précédemment, il semble y avoir une volonté d'éviter de féminiser et, par le fait même, de victimiser le

---

<sup>19</sup> Nous trouvons pertinent de rappeler que notre recherche ne prétend pas à juger des réactions ou de la manière de dévoiler de réelles victimes, qui sont évidemment plurielles, multiples et toutes valides. La manifestation d'émotions ou l'absence de ces dernières est propre à chaque personne et ne devrait pas être jugée ni critiquée. Les constats émanant de notre analyse ne se situent pas à ce niveau et nous visons plutôt à évaluer la présence de phénomènes et de constructions représentationnelles afin d'en comprendre les effets potentiels et comprendre ce que ça révèle des univers fictionnels présentés.

personnage de Justine. Le contre-stéréotype de genre qu'elle représente est renforcé à travers tous les pans du récit, dont son expérience en tant que victime d'agression à caractère sexuel. D'ailleurs, à travers son analyse du thème des violences sexuelles au sein de séries de *prime time*, Cuklanz avait elle aussi relevé cette occurrence pour certains personnage : « If women are different from men, then one possible way to resolve any question of their competence is to make them behave in a more masculine way. In several episodes, victims display masculine traits such as stoicism and toughness, refusing to be thought of as victims. » (Cuklanz, 2000, p. 113). À la lumière de ces deux exemples, nous constatons une tendance à cantonner les représentations des victimes et des dévoilements en deux camps : le respect d'une féminité préférentielle qui mène à la construction d'une identité sociale de victime qui correspond aux mêmes normes symboliques, ou à l'opposé, le rapprochement avec la masculinité hégémonique à travers la construction d'un contre-stéréotype de genre et le rejet d'un récit de victimisation.

Si nous nous intéressons maintenant au personnage d'Ariane dans *Ruptures*, nous pouvons établir qu'elle respecte également le modèle de la féminité préférentielle, à l'exception de son dévoilement. En effet, bien qu'elle exprime plusieurs mythes néfastes liés à la culture du viol, Ariane a une attitude et des réactions qui s'apparentent à celles de Justine lors de ses deux dévoilements, soit la tendance à l'analyse, la rationalité et l'absence de démonstration d'émotions. Ce constat nous mène à réfléchir davantage aux liens entre genre et victime et il semble qu'un troisième facteur soit pertinent à considérer, celui de la classe sociale. En effet, selon Cuklanz, la classe socioéconomique à laquelle appartient le personnage victime pourrait avoir une incidence sur la manière de représenter plusieurs enjeux :

Perhaps not surprisingly, in these episodes female rape victims who are members of other highly respected professions (such as ministers or doctors) react to rape with resolve, will power, and a noted lack of emotion. There seems to be an element of class identification in these stories, with professional women reacting differently from victims who are non-professionals or whose job classification does not enter the story. Victims who resemble the typical male hero of prime time by virtue of their professional status are marked as different in their victimization, as if to suggest that rape trauma syndrome is a symptom of femininity as much as a symptom of rape. [...] Unlike basic plot victims, these women are not made hysterical, helpless, and mute by their experience. The professional identity of some victims thus seems to preclude their reacting to rape in the usual prime time way. They refuse to become emotional, but instead continue in their usual lives and calmly discuss their experiences with male colleagues. In prime time, a professional woman is just as vulnerable to attack as any other. However, though she can technically become a victim, she will not assume a victim identity [...]. (Cuklanz, 2000, p. 114-115)

Malgré le fait que la majorité de notre corpus ne soit pas constitué de séries policières, elles sont toutes, à l'exception de *Blue Moon*, des séries de *prime time* et nous pouvons donc faire le même constat que Cuklanz. En effet, nous constatons que le personnage d'Ariane respecte cette idée. Ariane fait partie d'une classe sociale élevée ; elle est avocate, une profession libérale hautement considérée, ce qui lui permet de s'éloigner de l'identité de victime, et donc des caractéristiques dites féminines lors de son dévoilement, pour se rapprocher symboliquement des attributs normatifs des héros masculins. L'ajout de l'axe d'analyse de la classe fait également écho au personnage de Justine qui, sans avoir une profession de type libérale, détenait un poste hautement qualifié et spécialisé dans l'armée et gravite maintenant dans les plus hautes sphères de la société grâce à son nouveau poste. Il est par ailleurs intéressant d'inclure au sein de cette réflexion le personnage de Carolanne dans *M'entends-tu ?*. Présentée comme une femme qui s'éloigne des conventions liées aux standards de beauté féminins hégémoniques, elle se rapproche pourtant davantage des codes de la féminité et du récit de victime lors de son dévoilement, à travers sa grande émotivité, ses remises en question et ses doutes face à son agression. Carolanne n'occupe pas d'emploi et provient d'un milieu pauvre, ce qui pourrait expliquer que symboliquement, lors de son dévoilement, elle se rapproche des caractéristiques normatives de la féminité, et donc du statut de victime. Le même constat peut être fait concernant le personnage de Jeanne dans *Unité 9*. Nous observons donc qu'un troisième modèle de genre semble se dessiner à travers la représentation de ces deux personnages, et il est clair à ce stade-ci que la classe socio-économique et l'expression de genre des personnages victimes sont deux éléments intimement liés qui ont un impact sur la représentation des dévoilements et la construction du statut de victime. En effet, la représentation de personnages victimes est intimement liée à la fabrication du genre. L'identité et l'expérience des personnages comme victimes est infléchi par l'expression de genre du personnage, dans le but de se rapprocher de ce qui est promu et accepté au sein de notre culture et nos institutions, comme Butler le propose. Cette performance de genre est constamment répétée et particulièrement visible lors du dévoilement, à travers les émotions, les actions et le vocabulaire choisi. Le genre, créé à travers tous ces éléments, devient une dimension politique au sein de la représentation des dévoilements, ayant un impact sur l'association ou non au statut de victime, et contribuant de ce fait au renforcement de mythes, stéréotypes et normes.

En bref, la mise en relation des séries de notre corpus nous permet de constater qu'il existe une tendance à présenter des personnages victimes et des dévoilements que nous pourrions qualifier de typés et polarisés. Les personnages qui se rapprochent des visions normatives associées aux victimes d'agression sont plus souvent des personnages qui ont un statut socio-économique bas ou qui tendent à se conformer

à la féminité préférentielle. Au contraire, les personnages qui s'éloignent de l'archétype de la victime sont ceux qui sont davantage associés à des caractéristiques masculines, via la construction d'un contre-stéréotype de genre, ou ceux qui détiennent un privilège de classe. En reconnaissant que la masculinité hégémonique est un modèle de genre dominant, cela signifie implicitement que ce qui s'en éloigne est perçu comme moins préférable, ce qui nous laisse croire à une certaine dévalorisation de ce qui est associé à l'idée de victime, également associée à la féminité. En bref, les séries télévisées semblent user de différentes stratégies afin de présenter des personnages à première vue nuancés, mais qui après analyse reconduisent néanmoins des clichés de genre et de classe pour illustrer leur rapport émotionnel à leur agression. Ces clichés s'inscrivent finalement au sein du discours hégémonique de la culture du viol, lequel tend à construire des balises afin de légitimer ou délégitimer diverses expériences de violences sexuelles et invisibiliser les nuances et la pluralité d'expériences des victimes.

En ce qui a trait aux liens entre l'axe du genre et l'inclusion de récits de violence sexuelle, nous tenions à mettre en lumière une autre tendance au sein de deux œuvres de notre corpus. En plus des analyses proposées précédemment (c.f. chapitre 4), il serait également possible d'interpréter l'inclusion de l'arc narratif de l'agression de Jeanne dans *Unité 9* et celle de Justine dans *Blue Moon* sous la lunette du genre. Comme décrit précédemment, les deux personnages s'éloignent des prescriptions normatives de la féminité. Par ailleurs, l'agression de Jeanne comporte un caractère homophobe indéniable. Ces deux personnages auraient-ils été victimes d'une punition symbolique, le viol, car elles s'éloignent et même subvertissent les normes de genre associées à la féminité préférentielle? Toutes deux menacent, à leur façon, l'ordre établi et les normes de leur univers fictionnel respectif ; Justine est une femme au sein d'un milieu où prédomine une certaine masculinité toxique et Jeanne, qui paraissait incapable de changer et inapte à la réinsertion sociale, semble finalement y parvenir. Nous pouvons donc analyser ces arcs narratifs comme un avertissement pour les « ramener à l'ordre » au sein de la féminité symbolique, leur rappeler leur féminité et ainsi leur vulnérabilité. Les agressions sexuelles des deux personnages pourraient donc être interprétées comme une forme de punition symbolique face à leur expression de genre.

#### 5.8 L'individualisation de l'enjeu des agressions à caractère sexuel

À travers l'analyse des scènes de dévoilement d'agression à caractère sexuel, il a été possible de noter que la majorité des séries analysées abordent l'enjeu à un niveau individuel plutôt que collectif. Ce constat est d'ailleurs partagé par d'autres chercheur·euses, comme le souligne Berridge :

[...] the same kinds of stories about sexual violence recur again and again : storylines that privilege individualised understandings of this abuse, divorced from the gendered social structures that enable and permit it. In this way, the programmes rarely open up a space for counter-hegemonic understandings of sexual violence. This is not to deny the possibility of resistant readings, but to stress that the agency of the viewer is set within structures. (cité dans Byrne et Taddeo, 2019, p. 393)

Nous formulons le même constat face aux représentations des dévoilements d'agression à caractère sexuel dans notre corpus. Nous avons relevé que plusieurs personnages expriment un sentiment de culpabilité face à l'agression et que les discussions des personnages sont rarement centrées sur la responsabilité de l'agresseur. Il n'y a pratiquement pas de remise en question ou de critique de la société ni de la tolérance en matière de violence faite aux femmes, ni de la culture du viol, ni des systèmes oppressifs présents dans les univers fictionnels construits (par exemple le patriarcat). Nous remarquons également que très peu d'arcs narratifs explorent la violence sexuelle vécue par d'autres personnages, ce qui permettrait pourtant une mise en commun des expériences. *Ruptures* aborde un peu cette idée à travers l'accumulation des témoignages de victimes de Jean-Luc qui souhaitent déposer une action collective, mais celle-ci tombe à l'eau et la série n'élargit jamais la discussion afin d'aborder, par exemple, l'enjeu des comportements violents et toxiques dans le milieu du droit. Aucune des séries télévisuelles n'explore le phénomène « boule de neige » des vagues de dévoilement, comme il est pourtant possible de le constater dans la réalité avec des mouvements comme #moiaussi, et ce, même si les séries ont été produites pendant ou peu de temps après ces premiers mouvements. Dans les quelques cas où un autre personnage affirme avoir vécu une agression sexuelle, comme c'est le cas dans *Blue Moon*, *Unité 9* et *Ruptures*, cette information est rapidement mise de côté. La complexité de ces histoires parallèles est évacuée, notamment lorsqu'elle concerne des personnages racisés, et la communalisation de ces expériences entre les personnages reste peu explorée, ce qui renforce l'idée selon laquelle une agression sexuelle est un enjeu personnel plutôt que collectif et sociétal. Tous ces éléments ont pour effet de créer des représentations de dévoilement, et plus largement de violences sexuelles, comme des expériences uniques et individuelles dans la vie des personnages, ce qui contribue à dépolitiser l'enjeu et à évacuer l'aspect social et systémique.

Il est également important de préciser qu'aucune série télévisuelle de notre corpus ne fait mention de ressources d'aide pour les victimes de violence sexuelle. En effet, sur les cinq cas que nous avons analysés, seulement deux font mention très brièvement de la possibilité d'un soutien psychologique généraliste (*Les Simone* et *Blue Moon*) et aucune d'entre elles ne représente à l'écran ce suivi ou ce soutien. D'ailleurs,

aucune série télévisuelle ne mentionne d'autres formes de soutien, comme la possibilité d'avoir recours à des ressources spécialisées en violence sexuelle, ce que soulignait déjà à l'époque Cuklanz dans son analyse : « Although rape crisis centers began operation in many US cities before 1975, this element of anti-rape effort received only rare and passing mention in prime time episodes until much later. » (2000, p. 101) Il semble que le Québec peine également à reconnaître et à représenter ces ressources de soutien à l'écran, malgré leur existence depuis plus de 40 ans.

## 5.9 Le thème de la maternité

Comme mentionné précédemment, *Unité 9* a recours à une tactique de détournement lors du dévoilement de Jeanne afin d'inclure et rediriger la trame narrative vers une autre intrigue, soit celle de sa grossesse. Le personnage de Jeanne, son cheminement, ses émotions, sentiments et besoins sont relégués au second plan afin de centrer le récit sur le désir maternel de Marie, le réel thème central de toutes les saisons d'*Unité 9*. Une autre série de notre corpus comporte également un arc narratif lié à une grossesse suite à un viol. En effet, Carolanne dans *M'entends-tu ?* tombe enceinte quelque temps après son agression. Elle ne souhaite pas poursuivre la grossesse et lorsqu'elle se confie à ses amies, Fabiola exprime son désaccord et ne la soutient pas dans ce choix pour des raisons qui semblent liées à sa pratique religieuse, allant même jusqu'à affirmer qu'elle ne pourrait rester son amie si elle choisissait de se faire avorter. Toutefois, Carolanne subit une fausse couche peu de temps après, ce qui lui évite d'avoir recours à un avortement. Bien que ces éléments ne soient pas directement liés au dévoilement de l'agression, l'arc narratif d'une grossesse suite à un viol est tout de même un élément pertinent à considérer, car ce thème revient dans deux récits sur cinq de notre corpus. La grossesse suite à une agression devient en quelque sorte un rebondissement qui évite de s'intéresser plus en profondeur au vécu de la victime. De plus, les deux séries effleurent la question de l'avortement, sans toutefois franchir la limite sociale de le représenter à l'écran. En effet, Jeanne dans *Unité 9* mentionne qu'elle aimerait se faire avorter, mais à cause des délais liés au système pénitentiaire et judiciaire, elle est obligée de poursuivre sa grossesse et considère l'adoption. De même, Carolanne dans *M'entends-tu ?* est sans équivoque face à son choix de se faire avorter, mais le « destin » en décide autrement et elle fait une fausse couche. Nous constatons donc que l'avortement, au Québec, est encore un sujet délicat et que les séries trouvent des alternatives narratives pour éviter d'avoir à le représenter à l'écran, un constat que fait de Wasseige par rapport à des séries américaines également (2013, p. 8). En résumé, l'inclusion du thème de la grossesse se trouve donc à être une stratégie de détournement qui semble fréquente afin d'éviter de trop s'attarder sur le dévoilement du personnage victime et sur ses besoins, tout en incluant une intrigue qui complexifie et

dramatise l'histoire. Encore une fois, cela a pour effet de marginaliser la parole, le vécu et les besoins de la victime en lien avec son agression.

#### 5.10 Une analyse intersectionnelle des victimes qui dévoilent

Le constat majeur et commun à l'ensemble de notre corpus est l'homogénéité du profil des personnages présentés, plus précisément des personnages victimes. En effet, tous les personnages principaux qui vivent une agression à caractère sexuel sont des femmes blanches, cisgenres, hétérosexuelles (à l'exception de Jeanne dans *Unité 9*), ne présentant pas de handicap, jeunes (cf. 5.4), minces et francophones. La majorité proviennent d'un milieu socioéconomique confortable, à l'exception de Jeanne dans *Unité 9* et Carolanne dans *M'entends-tu ?*. En plus de reconduire le mythe de la victime parfaite, cet élément participe à construire des récits de violence sexuelle et de dévoilement relativement homogènes qui invisibilisent plusieurs autres vécus à l'écran. Cette pratique s'inscrit au sein d'une lutte de visibilité, qui n'est pas sans effet :

Des pans entiers de l'expérience sociale demeurent dans l'ombre et le silence, condamnant dès lors des situations, des expériences, des acteurs et des pratiques à rester en marge de l'attention publique. C'est donc dire aussi que la scène de visibilité médiatisée est structurée par un ordre du visible qui inclut autant qu'il exclut, qui promeut à l'avant-scène autant qu'il relègue aux coulisses, qui confère de la reconnaissance publique autant qu'il condamne à l'insignifiance. (Voirol, 2005, p. 99-100)

Étant donné que tous les personnages victimes que nous avons analysés respectent ce même profil identitaire, nous avons trouvé pertinent d'évaluer la place des quelques personnages féminins victimes racisés, lorsqu'elles sont présentes<sup>20</sup> (*Ruptures, Unité 9*).

D'abord, dans *Ruptures*, la première victime qui dévoile avoir été agressée par Jean-Luc est Nadine Collard, une jeune avocate noire. À travers son court passage, Nadine exprime à plusieurs reprises ne pas vouloir en parler et ne pas vouloir déposer de plainte officielle. Toutefois, plusieurs personnages outrepassent ses

---

<sup>20</sup> Il est d'ailleurs pertinent de préciser que ces séries présentent très peu de personnages racisés de manière générale, à l'exception de *M'entends-tu ?* où figure une femme noire comme l'un des trois personnages principaux. Évidemment, comme notre méthodologie limitait notre analyse aux personnages principaux victimes seulement, cela a empêché dès le départ l'inclusion des personnages racisés victimes d'agression sexuelle au sein de l'analyse. Toutefois, même si nous avons choisi d'élargir la sélection des scènes de dévoilements pour y inclure les personnages secondaires ou sporadiques, le nombre de personnages victimes racisés est encore faible et il aurait été difficile d'approfondir l'analyse de leur dévoilement, car le personnage est lui-même peu approfondi de par sa fonction de soutien.

besoins et ses demandes ; sans son autorisation, l'une de ses collègues avise Claude du harcèlement qu'elle subit. Ensuite, Ariane et Claude tentent de la convaincre de dénoncer, lui laissant sous-entendre qu'elle a une responsabilité envers les autres victimes potentielles, faisant pression sur elle et la faisant sentir coupable dans le but qu'elle prenne action (S1E10). Nadine décide finalement de faire une déposition officielle, puis se rétracte, mais, une fois de plus, ses décisions sont surpassées et son consentement non respecté : sa déposition confidentielle se voit distribuée publiquement dans les bureaux du cabinet. Lorsque Nadine décide de confronter Claude à ce sujet, cette dernière l'invective : « Qu'est-ce que tu vas faire ? T'écraser comme d'habitude ? » (S2E7). Le personnage de Nadine est ensuite évacué de la série. En tout et pour tout, le personnage de Nadine n'apparaît que quelques fois, pour de brèves scènes, concernant exclusivement cet arc narratif. Son expérience de violence sexuelle est abordée strictement sous un angle judiciaire et son vécu n'est jamais approfondi. La série ne reconnaît pas la position particulière de Nadine en tant que jeune femme noire, dans un poste junior au sein d'un milieu de travail où les personnes en pouvoir sont des hommes blancs. Par ailleurs, les femmes blanches qui se retrouvent elles aussi en position de pouvoir face au personnage de Nadine en profitent également : elles utilisent son vécu et son expérience à leurs fins, faisant miroiter l'idée d'un devoir de sororité féminin qui les unit, sans égard aux besoins qu'elle exprime, ni à sa propre expérience, ni à la position vulnérable qu'elle occupe au cabinet. Nous parvenons donc à la conclusion que *Ruptures* instrumentalise le récit de violence sexuelle vécu par une femme noire afin de faire progresser l'histoire et complexifier le récit de vengeance entre deux personnages principaux.

**Figure 5.1** Le personnage de Nadine Collard. (Source : *Ruptures*, 2017, [Facebook]).



Dans *Unité 9*, il est également possible de noter la présence de quelques personnages féminins racisés à travers les 10 saisons de la série. Toutefois, ces personnages restent secondaires et en périphérie de la distribution principale et respectent, somme toute, certains stéréotypes associés aux communautés auxquelles elles appartiennent. Dans ses dernières saisons, *Unité 9* introduit le personnage d'Eyota Standing Bear (Natasha Kanapé Fontaine), une femme innue incarcérée pour voie de fait et vols. Son introduction au sein de la série se fait de manière assez percutante : son corps est filmé à de multiples reprises en très gros plans, en focalisant sur certaines parties de son corps, comme ses cuisses, ses fesses, le bas de son ventre, sa poitrine et son cou. Son corps est marqué par plusieurs blessures et cicatrices et elle porte des tatouages qui se veulent explicites de son passé marqué par divers abus. Sans même prononcer un mot, la violence sexuelle qu'elle a vécue est donc dévoilée. La scène qui présente l'arrivée d'Eyota se veut forte et dramatique ; la multiplication des gros plans sur son corps meurtri ne fait qu'accentuer cet effet et concourt à objectifier le corps d'Eyota, la caméra axant les plans sur des parties de son corps plutôt que sur son visage et ses émotions. Le choix de la production de révéler les agressions vécues par Eyota à travers son corps plutôt que par sa voix contribue à la dépossession de son corps et à la négation de ses expériences. Sa parole est niée, puisque son dévoilement au public ainsi qu'aux personnages présents dans la scène est fait malgré elle. Au fil des épisodes, Eyota est présentée selon quelques stéréotypes associés aux communautés autochtones, mais comme son interprète, Natasha Kanapé Fontaine le mentionne en entrevue : « C'est un défi peut-être d'entrer dans ce personnage tragique, dramatique, qui a l'air d'être un stéréotype ou un cliché, mais qui est quand même une réalité vécue ici dans notre pays. » (Nolin, 2018). Au fil de la saison, le personnage se développe et s'approfondit. Lors de l'épisode 12 de la saison 7, Eyota dévoile finalement les agressions sexuelles qu'elle a vécues. Elle

raconte à Jeanne comment elle a été exploitée sexuellement dès son enfance, et termine son dévoilement en disant : « I'm not going to tell you everything. You won't sleep for years if I do. Tu vas travailler trop fort pour les enlever de ta tête. ». Son dévoilement est bref et explore peu son ressenti. Elle n'entre pas dans les détails ; son passé de violence sexuelle et les enjeux qui en sont à l'origine tels le racisme, le colonialisme et les mesures génocidaires envers les peuples autochtones ne sont abordés qu'en surface, jugés trop choquants pour Jeanne et potentiellement trop confrontants pour l'audience, qui voit ainsi son confort relativement préservé. En fait, il est rapidement possible de comprendre que les discussions autour de la violence sexuelle vécue par Eyota servent plutôt à faire cheminer Jeanne par rapport aux siennes. En effet, lors des épisodes 12 et 14 de la saison 7, Eyota enjoint Jeanne à aller à la rencontre de son agresseur pour le confronter, mais Jeanne affirme fermement que ce n'est pas ce qu'elle souhaite. Eyota lui mentionne alors que dans son village, il arrive souvent que des victimes croisent leur agresseur et se parlent : « Ça efface pas la souffrance. Ça la calme. C'est mieux que rien. » (S7E14, 19 : 10). Il est certes intéressant de présenter différentes perspectives face au cheminement de guérison en matière de violence sexuelle à l'écran. À première vue, le discours d'Eyota peut sembler simpliste et enjoindre au pardon de toutes les personnes qui ont commis un crime ou fait du mal, ce qui banalise les impacts des agressions à caractère sexuel et invisibilise la pluralité des expériences et des besoins des victimes. Toutefois, le discours d'Eyota s'inscrit également dans un discours lié à la culture autochtone, plus précisément innue, où la « conciliation » et la « réparation » sont des éléments fondateurs, comparativement à la « justice punitive » des sociétés occidentales (Jaccoud, 1999, p.81). Malheureusement, ce contexte culturel est abordé rapidement et superficiellement. En bref, le vécu d'Eyota, son ressenti et la complexité de ses expériences restent en surface. Elle prend rapidement le rôle de la meilleure amie de Jeanne, la protège, lui donne à manger quand elle ne va pas et la conseille. Nous parvenons à la conclusion que le personnage d'Eyota, son dévoilement ainsi que sa vision de la guérison et du pardon sont tous des éléments finalement utilisés dans le but de convaincre Jeanne de choisir la voie du pardon et de soutenir le personnage suite à son trauma.

**Figure 5.2** Le personnage d'Eyota Standing Bear. (Source : Ici Radio-Canada Télé, 2022b.)



Malgré les bonnes intentions que peuvent avoir les équipes de production en matière de représentativité à l'écran, les personnages racisés, plus précisément les personnages noirs et autochtones, lorsqu'ils sont présents, respectent relativement le même cadre. Ils sont secondaires à l'histoire, entrent souvent dans des stéréotypes et servent surtout à supporter les arcs narratifs des personnages principaux blancs. Lorsque ces personnages vivent eux-mêmes de la violence sexuelle et la dévoilent, le tout est rapidement écarté et sert surtout à faire avancer l'intrigue principale. L'inclusion de personnages dits de la diversité semble servir à respecter un certain « quota » informel, que l'on pourrait qualifier de *tokenism* :

Including a singular woman (or otherwise portraying under-represented groups through a disproportionately small number of characters) is called tokenism, a gesture towards inclusion that is largely symbolic. While signalling an acknowledgement of critiques of inequality, this is often a tactic that results in the only Muslim, lesbian, or otherwise marginalized person in a story acting as a representative of an entire group or being set up as a foil to the 'normal' straight, White, male characters. (Harvey, 2020, chapitre 3.)

La faible représentation de dévoilements de personnages qui appartiennent à des communautés marginalisées ainsi que l'instrumentalisation des personnages féminins racisés ont plusieurs effets. Comme Sarah Lécossais l'explique, un « savoir social » (2020, p. 20) est créé à travers les représentations proposées au sein des fictions. Ce « savoir social » peut concerner différentes thématiques et constitue des indications sur les normes à respecter, les limites à ne pas transgresser, les *dos and donts* qui sont perpétuées de manière invisible au sein des séries télévisuelles. Ces indications, ou données sociales, sont subtiles, mais bien présentes, et c'est pourquoi les séries télévisuelles deviennent pour Lécossais « des

vecteurs de la 'normalisation familiale [...] douce et anonyme' » (Lécossais, 2020, p. 23). Pour nous, les séries télévisuelles sont donc vectrices de normes concernant les dévoilements de violence sexuelle. Le fait de ne se concentrer que sur des récits de victimes blanches concourt à créer des représentations limitées et privilégiées qui invisibilisent plusieurs enjeux liés aux dévoilements de violence sexuelle et en normalisent d'autres, notamment la place hégémonique des récits de personnages blancs. Cela contribue à construire l'idée, dans l'imaginaire collectif, que les victimes de violence sexuelle sont majoritairement blanches, que la féminité préférentielle décrite précédemment, liée à l'expérience d'être victime, s'inscrit également selon des schèmes blancs et que ce sont les seuls récits pertinents à présenter à l'écran. Cette tendance a également pour effet d'universaliser le récit de victime, c'est-à-dire supposer que toutes les victimes vivent leur parcours de survivance de manière similaire aux victimes présentées à l'écran, car aucune autre histoire n'est présentée. Ces expériences apparaissent donc comme universelles à toutes les victimes, ce qui nie la complexité des impacts des différents systèmes d'oppression qui entrent en jeu lorsqu'il est question de violence sexuelle et de dévoilement, que ce soit la race, l'orientation sexuelle, l'identité de genre, les capacités physiques ou intellectuelles, le poids, le parcours d'immigration, le parcours carcéral, la classe, etc. Cette tendance à prioriser des récits hégémoniques à l'écran est d'autant plus problématique que les femmes noires, les femmes autochtones et plus largement les femmes racisées sont statistiquement plus à risque de vivre de la violence sexuelle (Souffrant, 2020 ; Statistique Canada, 2022 ; Service-Conseil aux centres désignés pour l'intervention médicosociale auprès des victimes d'agression sexuelle, (s.d.)). Comme le soulignent Patrick et Rajiva, cette tendance a des effets :

The constant assertion in media representations of white women as the only women susceptible to rape or sexual assault is, thus, more than a harmless omission of the Other ; effectively, it is a passive form of white supremacist discourse that denies the systemic and, at historical junctures, institutionalized, use of sexual violence to control Black women. (2022, p. 13)

C'est dans cette même perspective qu'il est pertinent de rappeler qu'il n'y a qu'une seule représentation de victime appartenant à la communauté LGBTQIA+ au sein de notre corpus, à savoir Jeanne dans *Unité 9*. Toutefois, nous remarquons une invisibilisation des impacts des systèmes d'oppression qui agissent dans la vie de Jeanne comme l'hétéronormativité, que ce soit dans le milieu carcéral ou par rapport à son vécu de violence sexuelle. Encore une fois, les personnes de la communauté LGBTQIA+ vivent généralement davantage de violence sexuelle selon les statistiques (Conseil québécois LGBT, 2017, p. 6) et pourtant, elles restent sous-représentées au sein des récits télévisuels. En bref, ces pratiques ont pour effet d'invisibiliser cette surreprésentation statistique, ainsi que de légitimer la plus grande valeur associée aux récits

hégémoniques et donc, nier la valeur de l'expérience des groupes marginalisés : « While there is, already, a growing body of work — which will surely continue to grow-on the implications and impacts of the #MeToo movement (Bogen et al. 2019; Boyle 2019; Cobb and Horeck 2018; Gomez and Gobin 2020; Mendes et al. 2018; Phipps 2019), the question of who gets to be a worthwhile victim and who is left out of the dominant story of sexual violence is an urgent one. » (Patrick et Rajiva, 2022, p. 2)

En somme, nous constatons la forte tendance des séries télévisuelles de notre corpus à privilégier la mise en récit de dévoilements de victimes associées aux groupes détenant le plus de privilèges sociaux. Lorsque les séries proposent des personnages noirs ou autochtones, ceux-ci sont secondaires, ne sont pas réellement approfondis, sont rapidement écartés et leur intégration au récit semble davantage relever du *tokenism*. Les effets des différents systèmes d'oppression à l'œuvre sont peu, voire jamais reconnus, ce qui contribue à réduire et même banaliser leur expérience de violence sexuelle au profit du discours hégémonique blanc, présenté comme la norme invisible, au sein des univers fictionnels. Si, jusqu'à maintenant, nous constatons une instrumentalisation des dévoilements d'agression sexuelle des personnages principaux ainsi que du thème de la violence sexuelle, ce constat est encore plus fort en ce qui concerne les personnages secondaires racisés.

Pour conclure, à travers ce chapitre, nous avons tenté de mettre en commun plusieurs constats afin de faire ressortir des tendances intéressantes. Nous avons pu remarquer certaines orientations communes, comme la courte durée des dévoilements et l'infime place qu'ils occupent face à la durée totale de la saison, voire de la série. Nous avons également pu noter que dans tous les cas, certes à différents niveaux, les scènes de dévoilement sont peu approfondies et même détournées afin de prioriser d'autres thématiques jugées plus importantes. Les dévoilements et plus généralement la thématique de la violence sexuelle deviennent instrumentaux au récit, de simples intrigues servant à la dramatisation de l'œuvre. À travers notre analyse, nous constatons également que la majorité de notre corpus s'inscrit dans un discours hégémonique de la culture du viol, à travers la reconduction de mythes et de stéréotypes, l'euphémisation du vocabulaire associé aux violences sexuelles, la tendance au balancement idéologique, l'absence de représentations des conséquences de l'agression et la dépolitisation de l'enjeu. Nous constatons également une tendance à représenter les victimes et leur dévoilement selon plusieurs archétypes liés à la représentation du genre du personnage ainsi que sa classe. Finalement, quelques séries ont tenté d'inclure de la « diversité » au sein de leur distribution, mais cette diversité se rapproche encore trop souvent de l'instrumentalisation de personnages racisés (*tokenism*), puisqu'elles ne se focalisent pas

réellement sur leur histoire. Cette tendance contribue à créer des univers fictionnels où la blancheur règne, où elle est présentée comme la norme et où, finalement, certaines victimes sont présentées comme davantage crédibles et légitimes.

Pour conclure, malgré plusieurs tentatives des séries télévisuelles contemporaines québécoises à inclure le thème de la violence sexuelle, ces œuvres manquent souvent l'opportunité d'entrer réellement en dialogue avec les mouvements sociaux qui ont possiblement inspiré leur récit. Les scènes de dévoilements ne semblent pas être intégrées pour leur valeur, leur signification sociale et leur importance dans la vie des victimes, réelles ou fictionnelles. Le dévoilement à l'écran reste une étape secondaire, superficielle et temporaire au sein du récit qui se concentre finalement peu sur la libération de la parole des victimes, leur subjectivité et leurs besoins. Les choix scénaristiques et éditoriaux concernant les récits de violence sexuelle contribuent finalement à ne présenter qu'un récit hégémonique typé du dévoilement et du parcours de survivance, niant la pluralité des identités et des expériences des victimes hors de l'écran.

## CONCLUSION

Les récentes vagues de dévoilements d'agressions à caractère sexuel ont amené avec elles une multitude de réflexions. La tolérance sociale envers la violence faite aux femmes, l'omniprésence de la culture du viol et le traitement réservé aux victimes de violence sexuelle sont des sujets qui apparaissent régulièrement dans l'actualité. Le Québec ayant lui-même vécu plusieurs vagues de dévoilement n'est pas étranger à cette tendance. Par ailleurs, au moment même d'écrire ces lignes, une enquête journalistique fait la une et remet en question la légitimité de la parole de certaines victimes ayant dévoilé lors de la vague de dénonciation de l'été 2020 (Hachey, 2022). La parole et le vécu de la personne accusée d'agression sont mis sur le même pied d'égalité que celles des personnes qui dévoilent et bénéficient d'une grande tribune. Des groupes et organismes qui travaillent avec les victimes de violence sexuelle dénoncent cette pratique qui a pour effet de décrédibiliser les victimes, dévaloriser leur récit et leur parole et même accoler à l'agresseur un statut de victime (Benjamin, 2022). Ces récents événements ne sont que la reproduction du traitement des victimes à travers toutes les vagues de dévoilement et renforcent la nécessité de s'intéresser à ce phénomène.

Le désir d'aborder l'enjeu des violences sexuelles s'est infiltré partout, et ce même jusqu'au sein de nos téléséries préférées. En effet, plusieurs constatent la résurgence et l'augmentation de la thématique des violences sexuelles au sein des séries télévisuelles contemporaines. C'est pourquoi nous avons choisi de nous y intéresser sous la question suivante : Comment sont représentés les dévoilements d'agressions à caractère sexuel dans l'univers des séries télévisuelles québécoises ? Nous avons ciblé quelques éléments plus précis à analyser, telle la mobilisation du concept de consentement au sein des scènes, la présence potentielle de mythes et stéréotypes associés aux agressions à caractère sexuel, tout en cherchant à vérifier s'il y a présence du discours hégémonique de la culture du viol. Nous nous sommes également intéressée au champ sémantique utilisé pour discuter de l'agression. Afin de répondre à notre question centrale de recherche et aux différentes interrogations qui en découlent, nous avons développé un cadre théorique mobilisant plusieurs approches, notamment les *Cultural Studies*, les approches féministes médiatiques ainsi que l'analyse féministe intersectionnelle. Notre cadre méthodologique est quant à lui composé de l'analyse textuelle, plus précisément l'approche narratologique ainsi que l'analyse de discours.

Au terme de cette recherche, nous avons pu émettre le constat que les scènes de dévoilement ne représentent qu'une infime partie de la durée totale des séries. Malgré le potentiel que permet le format

sériel, il semble que les créateurs·trices ne tirent pas avantage de cette caractéristique et manquent l'opportunité d'y accorder davantage de temps d'écran. En outre, nous avons noté que la majorité des dévoilements se situent vers la fin d'une saison, un choix qui paraît stratégique afin de garder le public en haleine, tout en permettant de clôturer rapidement et efficacement l'intrigue.

Par ailleurs, un second constat crucial à l'issue de notre recherche est le manque d'approfondissement des émotions et des besoins de la victime. En effet, la majorité des dévoilements ne permettent pas d'explorer la subjectivité du personnage et se contentent de rester en surface. De plus, nous notons une tendance fréquente à détourner la scène de dévoilement afin de favoriser d'autres thèmes et intrigues davantage favorables à l'histoire et au rythme de la série. Ces deux premiers constats nous mènent à conclure que les scènes de dévoilement sont finalement des outils narratifs servant plusieurs buts : enrichir l'histoire d'une manière dramatique, introduire ou solidifier une trame narrative et identifier la série comme pertinente et actuelle en regard des enjeux sociaux. Les scènes de dévoilement semblent donc instrumentalisées plutôt que pensées, réfléchies et conceptualisées dans le but de représenter ce moment plus en profondeur.

Nous notons également la présence du discours hégémonique de la culture du viol et la reconduction de plusieurs mythes et stéréotypes liés aux agressions à caractère sexuel. Les mythes les plus tenaces sont ceux qui prétendent que la victime serait responsable de son agression dû à sa consommation d'alcool, ou encore à la relation qu'elle entretenait avec l'agresseur avant ou après l'agression. Cet élément, en plus de l'absence de discours critique ou social en lien avec les violences sexuelles, nous mène à la conclusion que les séries représentent toutes la problématique sous un angle individuel et personnel. La possibilité d'entrer en dialogue avec les mobilisations sociales et féministes, ou simplement d'élever le discours de la série à un niveau collectif, critique et politique se voit manquée. Nous notons par ailleurs que la majorité des séries étudiées ne présentent que très peu, voire aucunement les conséquences de cet événement traumatique dans la vie de leur personnage.

Notre recherche nous a également conduite vers un constat surprenant, à savoir la présence du phénomène de balancement idéologique au sein de plusieurs œuvres, ce que nous expliquons par le désir de la production d'intégrer certaines thématiques « à la mode », tout en s'assurant de ne pas aliéner une partie du public. Cette pratique, qui peut sembler initialement sans conséquence, a pourtant comme effet de multiplier les messages contradictoires au sein de l'œuvre et de laisser le soin au public d'interpréter

l'enjeu comme bon lui semble, ce qui comporte des risques lorsqu'il est question d'agressions à caractère sexuel. En effet, cette pratique devient dangereuse lorsque des séries télévisuelles évitent de qualifier certaines actions comme étant de la violence sexuelle, ou encore évitent de reconnaître certains propos comme étant des pratiques visant à blâmer la victime.

Nous avons également pu constater que les victimes, ainsi que leur dévoilement, respectent des archétypes distincts, voire binaires, où le genre et la classe ont une influence sur l'attitude et la manière dont le personnage dévoile. En effet, les idéaux normatifs associés au genre ont un impact sur la manière de représenter l'expression des émotions et la vulnérabilité des personnages victimes.

Finalement, le constat majeur et commun à l'entièreté du corpus est l'hégémonie de la blancheur et des récits issus de groupes majoritaires. En effet, tous les personnages victimes que nous avons analysés sont des femmes blanches, jeunes, cisgenres, francophones et ne vivant pas avec un handicap. Elles sont également toutes, à l'exception de Jeanne dans *Unité 9*, hétérosexuelles. Cette vision hégémonique participe à construire des normes symboliques qui encadrent ce à quoi devrait ressembler une victime d'agression et la manière dont elle devrait en discuter, réagir et vivre avec les conséquences de cet événement. Les victimes et les histoires qui s'éloignent de cette norme tendent à être invisibilisées. En outre, lorsque des personnages racisés sont introduits dans les séries, ceux-ci sont rapidement évacués de l'histoire ou instrumentalisés dans le but de supporter un personnage principal blanc. Cette pratique a pour effet d'amoindrir la valeur associée à ces récits et invisibiliser la prépondérance statistique des victimes marginalisées dans la réalité, soit les femmes noires, autochtones, vivant avec un handicap et les personnes trans et non-binaires.

Bref, nous avons pu déceler des phénomènes représentationnels particuliers qui sont révélateurs de valeurs et croyances qui peuplent nos séries télévisuelles ainsi que notre société. Nous avons réussi à mettre en lumière la présence de discours hégémoniques qui invisibilisent plusieurs types de récits. Par ailleurs, comme notre sujet s'inscrit au sein d'un phénomène social particulier, nous croyons que cette recherche a également un apport social, car elle contribue aux discussions actuelles concernant le traitement réservé aux victimes ainsi que la relation entre les séries télévisuelles et l'utilisation du thème de la violence sexuelle. En bref, nous croyons que ce projet contribue au défrichage de la thématique de la représentation des dévoilements d'agressions à caractère sexuel pour les prochain-es chercheur-euses d'ici et d'ailleurs et nous espérons que d'autres recherches continueront en ce sens. Toutefois, dû aux

exigences particulières d'un mémoire, plusieurs thèmes restent inexplorés au terme de cette recherche. Par exemple, il serait pertinent de s'intéresser aux scènes de confrontation entre la victime et son agresseur et d'explorer davantage la représentation du parcours de guérison des victimes à l'écran. Une recherche complète pourrait également s'intéresser à la représentation des personnages victimes appartenant à des groupes marginalisés. Finalement, nous notons la pertinence d'explorer la représentation du concept de consentement et des violences sexuelles dans les émissions jeunesse.

Pour conclure, notre recherche a permis de déceler plusieurs enjeux entourant la représentation du moment de dévoilement d'agression à caractère sexuel dans les séries télévisuelles québécoises. Dans les dernières années, il y a eu plusieurs débats autour de la représentation du viol à l'écran et plusieurs personnes ont dénoncé une érotisation de la violence, une reconduction de clichés néfastes et ont réclamé des scènes qui privilégient l'expérience de la victime (McLaughlin, 2016 ; Sturges, 2022). À la lumière de notre revue de littérature ainsi que des constats de notre analyse, il ne semble pas que cette réflexion ait été élargie ni transposée aux moments subséquents vécus par la victime à l'écran, comme le moment de dévoilement. Notre recherche permet donc d'instiguer cette réflexion et possiblement d'ouvrir une discussion sur la manière dont les victimes et leur parcours de survivance sont représentés dans les séries de fiction.

Il existe d'ailleurs plusieurs cas pouvant servir d'inspiration, tel *Unbelievable* (Netflix, 2019), une série américaine qui réussit à mettre en scène la complexité d'un dévoilement, les conséquences d'un viol dans la vie d'une victime, ainsi que son parcours dans le milieu psychosocial, médical, policier et judiciaire (Blake, 2019). La série britannique *I May Destroy You* (BBC One ; 2020) en est un autre exemple. Créée et écrite par Michaela Coel, la série présente l'histoire d'une jeune femme noire victime d'agression sexuelle et s'attarde aux répercussions de cet événement sur sa vie. *I May Destroy You* fut grandement célébrée pour sa représentation sensible et nuancée du parcours de survivance, l'inclusion de diverses formes d'agressions à caractère sexuel parfois peu reconnues et le refus de réduire une victime à son agression, le tout fait à travers la centralisation sur les récits de personnages noirs (Joseph, 2020 ; Berman, 2020). Un peu plus près de nous, une série quotidienne présentée à Ici Radio-Canada Télé et Tou.tv a également retenu notre attention. Le 7 novembre 2022 fut diffusé l'épisode 33 de *Stat* (ICI Radio-Canada Télé, 2022-), une série qui met en scène le quotidien du personnel de santé de l'Hôpital St-Vincent de Montréal. L'urgentologue principale, Emmanuelle St-Cyr (Suzanne Clément), prend soin de deux victimes de viols

collectifs. L'une d'entre elles, Clara Bélanger (Philomène Bilodeau), exprime qu'elle se sent responsable de l'événement :

**Emmanuelle** : Regarde, écoute-moi bien, là. Tu n'es pas responsable de ce qui t'es arrivé, OK? Il y a personne qui a le droit d'abuser de vous, peu importe ce que vous avez fait ou pas fait, dit ou pas dit.

**Clara** : Mais vous étiez pas là. Vous auriez dû me voir, je les ai frenchés toute la gang, un à un, comme une vraie *slut*.

**Emmanuelle** : Ça leur donnait-tu le droit de te faire du mal?

**Clara** : Mais ils voulaient pas me faire de mal au début. C'est parce que... quand j'ai vu le 2e gars arriver, j'ai paniqué. Ça me tentait pas de faire un trip à trois. Je leur ai dit non, mais t'sais rendu là, c'est sûr qu'ils avaient pas le goût d'arrêter.

**Sophia St-Jean (Ludivine Redding)** : Ils auraient dû arrêter.

**Emmanuelle** : Oui, c'est ça, ils auraient dû arrêter à la seconde où ils ont vu que t'avais plus de fun.

**Clara** : Je leur ai juste envoyé le mauvais message. Vous auriez dit la même chose si vous m'aviez vue.

**Emmanuelle** : Non, j'aurais pas dit la même chose. [...] Dans votre histoire il y a des gens qui ont profité de leur supériorité physique pour exercer leur pouvoir contre vous. Je vais te le répéter jusqu'à tant que tu sortes d'ici s'il faut : tu n'es pas responsable de ce qui t'es arrivé, OK? (S1E33)

Même si cette scène ne constitue pas un dévoilement selon les balises de notre recherche, nous trouvons tout de même pertinent de relever la manière dont cette émission quotidienne québécoise plus récente a su intégrer l'enjeu des violences sexuelles en présentant une attitude dite aidante pour la victime. L'émission a su représenter la culpabilité que ressent la victime face à son agression tout en y incluant, par les propos du personnage d'Emmanuelle, un contre-discours qui vient déresponsabiliser la victime, ce qui était peu présent au sein de notre corpus. Cet exemple n'est sûrement pas le seul en son genre et représente la possibilité de mettre en scène des discours qui déconstruisent les mythes et préjugés tenaces en matière de violence sexuelle. Comme cette série est un peu plus récente qu'une grande partie de notre corpus, peut-être est-elle le reflet d'une évolution des pratiques et une conscientisation du milieu de la télévision en regard du traitement de la thématique des violences sexuelles au petit écran.

Pour terminer, loin de nous l'idée de condamner les séries télévisuelles analysées, de les qualifier de bonnes ou néfastes, de féministes ou non. Au contraire, cette recherche vise à aller au-delà des jugements catégoriques que nous pouvons porter sur une œuvre, dans le but d'offrir des réflexions face aux représentations que la télévision québécoise nous propose et poursuivre la discussion sur les relations que cette dernière entretient avec la réalité qui nous entoure. Les séries télévisuelles ne sont pas des œuvres totalement isolées de leur contexte et nous espérons que cette recherche permet, à tout le moins, la poursuite de réflexions à propos du traitement réservé aux victimes et de la place accordée à leur parole, tant dans la fiction que dans la réalité.

**ANNEXE A**  
**GRILLE D'ANALYSE**

Oeuvre	Épisode et saison	Minute de la scène

Quelques lignes mettant en contexte la scène :

Transcription du dialogue :

		Notes
<b>Aspects sémantiques et narratifs</b>		
Personnages impliqués		
Personnages principaux, secondaires		
Informations sociodémographiques		
Liens qui les unissent		
<b>Dialogues</b>		
Champ sémantique		
Émotions exprimées (signes paralinguistiques)		
Silences		
Passages de dialogue importants		
<b>Temps</b>		
Écart temporel entre l'agression et le dévoilement		
<b>Lieu et espace</b>		
Caractéristiques du lieu où se déroule le dévoilement		

<b>Actions posées</b>		
Autres actions pendant la scène de dévoilement		
<b>Réactions</b>		
<b>Réactions positives/aidantes</b>		
Écoute (écoute sans jugement, respect du rythme de la personne, espace pour la personne pour s'exprimer comme elle l'entend)		
Empathie (croit la personne, comprend ce que la victime vit, partage les émotions et la détresse)		
Soutien (rassure la victime, déculpabilise, valide)		
Respect de l'autonomie et des choix de la personne		
Recherche de solutions (ex : dénonciation, mention de la police, parcours judiciaire, suggestion de confronter l'agresseur, en parler à d'autres, etc.)		
Recherche et orientation vers des ressources de soutien externe		
Autre forme d'aide concrète (accompagner à l'hôpital, faire des appels à sa place, etc.)		
<b>Réactions négatives/néfastes</b>		
Fermeture (réaction froide, détachée, aucune démonstration d'empathie ou d'intérêt pour le bien-être de la victime)		
Doutes (minimiser, questionner le récit, émettre des doutes)		
Blâmes (culpabiliser la personne)		
Aucun soutien (trop surpris par le dévoilement, immobilisation, silence, ne sait pas quoi faire)		
Réactions fortes (colère, révolte, vengeance)		
Non-respect de l'autonomie et des choix de la personne		
<b>Autres aspects</b>		
Autres thèmes abordés		
<b>Aspects techniques</b>		

Moment du dévoilement au sein de la chronologie (saison, épisode, minutes)		
Références subséquentes au dévoilement		
Références subséquentes à l'agression ou ses conséquences		
<b>Caméra</b>		
Échelle de plans		
<b>Éclairage</b>		
<b>Montage</b>		
Durée de la scène		
Stratégies narratives (flashback, flashforward, accélération, ralentissement, etc.)		
<b>Sons et musique intra/extradiégétique</b>		

## ANNEXE B

### INFORMATIONS CONCERNANT LES SÉRIES TÉLÉVISUELLES DE NOTRE CORPUS

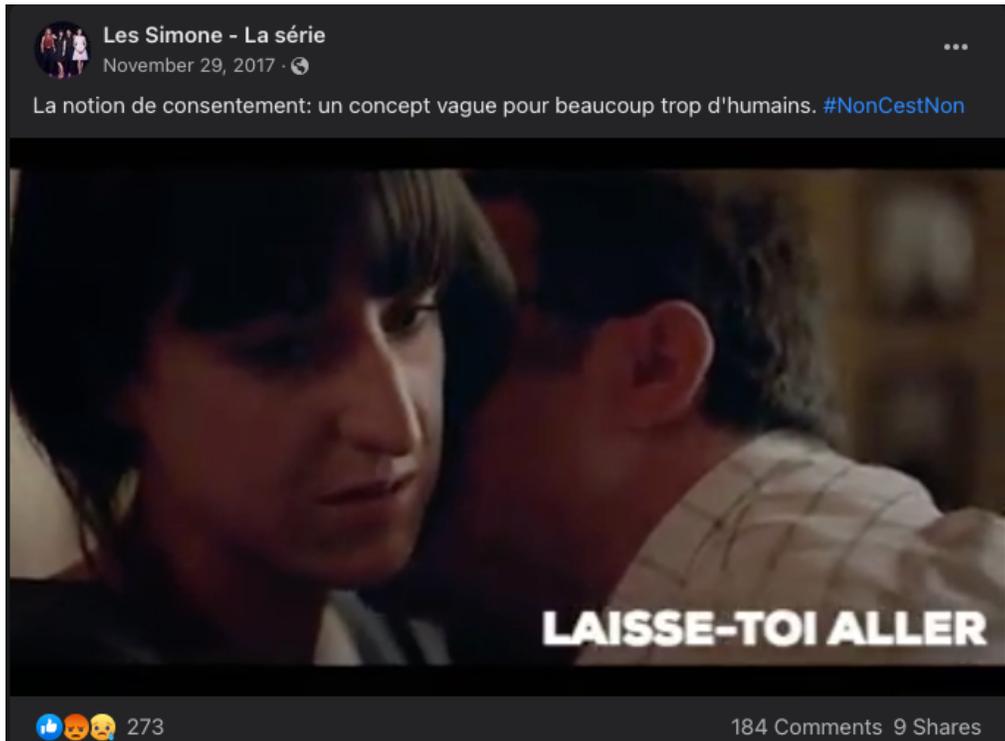
	Unité 9	Ruptures	Blue Moon	Les Simone	M'entends-tu ?
Années	2012-2018	2016-2018	2016-2018	2016-2018	2018-2021
Réalisation	Jean-Philippe Duval (1-4) Louis Bolduc (1) Yann Lanouette Turgeon (4)	Mariloup Wolfe (1) François Bouvier (2 et 3) Rafaël Ouellet (4 et 5)	Yves-Christian Fournier (1 et 2) Rafaël Ouellet (saison 3)	Ricardo Trogi	Miryam Bouchard Charles-Olivier Michaud Guillaume Lonergan
Scénarisation/Autorat	Danielle Trottier	Daniel Thibault Isabelle Pelletier François Camirand (3) Jacques Diamant (2) Luc Dionne (saison 1)	Luc Dionne	Louis Morissette, Kim Lévesque Lizotte	Florence Longpré, Nicolas Michon, Pascale Renaud-Hébert
Diffuseur	ICI Radio-Canada Télé	ICI Radio-Canada	Club Illico	ICI Radio-Canada	Télé-Québec
Société de production	Aetios Production	Aetios Production	Aetios Productions	KOTV	Trio Orange
Genre	Série dramatique	Série dramatique	Série thriller	Comédie dramatique	Comédie dramatique
Heure de diffusion	20 à 21hrs	Lundis à 20hrs (Saison 2 à 5) Lundis à 21hrs (saison 5)	Mis en ligne sur Club Illico	Mercredis à 21h30	Mercredi à 22h (saison 1) Lundi à 22h (saison 2) Mardi à 22h (saison 3)
Durée	44 minutes	44 minutes	44 minutes	22 minutes	23 minutes
Nombre de saisons	7	5	3	3	3

Nombre d'épisodes	169 (24 épisodes par saison)	60 (12 épisodes par saison)	30 (10 épisodes par saison)	39 (13 épisodes par saison)	30 (10 épisodes par saison)
Moment du dévoilement (saison épisode)	Saison 6 épisode 24	Saison 3 épisode 3 Saison 5 épisode 1	D1 : Saison 1 épisode 5 D1 suite : Saison 1 épisode 6 D2 : Saison 1 épisode 7	Saison 2 épisode 13	D1 : Saison 1 épisode 9 D2 : Saison 1 épisode 10
Moment du dévoilement (minute)	35 : 29	D1 : 1 :57 D2 : 28 :14	D1 : 40:03 D1 suite : 2:02 D2 : 31:15	2 :22	D1 : 19 :40 D2 : 5:00
Durée du dévoilement	3 : 20	D1 : 1 :15 D2 : 1 :28	D1 : 1 :12 D1 suite : 1 :23 D2 : 1:03	3 :49	D1 : 1 :40 D2 : 2:50

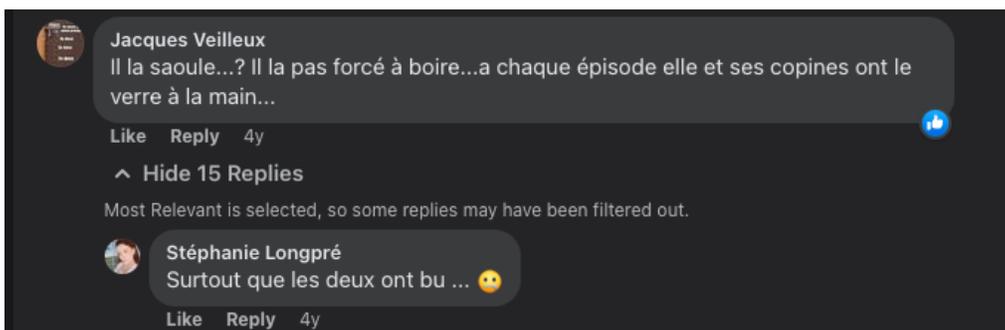
## ANNEXE C

### CAPTURES D'ÉCRAN DE LA PAGE FACEBOOK DE L'ÉMISSION *LES SIMONE*

Publication initiale (Les Simone – La série, 2017).



Réactions d'internautes



 **Stéphanie T-d**  
À voir la façon de nous montrer cette scène, je me demande sincèrement pourquoi Maxim n'a pas bougé. Je veux bien croire qu'elle a figé, mais il n'a pas usé de la force contre elle, elle aurait pu le repousser, lui dire d'arrêter, n'importe quoi au lieu de se laisser faire... Je suis entièrement d'accord que ça ne lui donnait pas à lui le droit de poursuivre l'acte ou d'user de son pouvoir sur elle de cette façon, mais physiquement elle n'a jamais proclamé son refus, juste un simple "on devrait pas". À sa place, j'aurais commencé par enlever sa main de sur ma cuisse. Il me semble que ça aurait envoyé un message beaucoup plus clair.

Like Reply 4y  4

 **Ka Specialk**  
Bon....ok il n'a pas été correcte mais en même temps elle a pas 15 ans. Elle aurait pu partir 1000 fois. Elle aurait pu le frapper, se sauver et surtout dire un non ferme....parce que faut avouer que son non était pas très clair. Entk ça ouvre beaucoup de porte je trouve.....faut être clair aussi des fois si on veut être entendue

Like Reply 4y   8

Most Relevant is selected, so some replies may have been filtered out.

 **Alexandra Lavoie**  
Eh boy.... Je sais même pas par quel bout répondre à ça tellement c'est dégueu comme commentaire. Si elle aurait réagit violemment sûrement que lui aussi!! Votre commentaire est en plein dans la culture du viol. Jamais la faute est à la victime.

Like Reply 4y   9

 **Ka Specialk**  
Je ne t'ai jamais demandé de me répondre non plus. Un non c'est non.....mais dans cette série (oui je parle du cas de la situation de la série télé et non les autre cas de viol) elle a flirter, elle a choisi ce parti politique pour être près de lui, el... [See more](#)

Like Reply 4y 

 **Francoise Haiti**  
Euuhhhhhhh c'est elle la conne , pourquoi elle va chez lui à la suite du malaise qu'elle a ressentie par rapport au baiser, une vraie cruche qui tient absolument à plaire à ce con pathétique , désolé la, en plus elle boit du vin, c'est quoi tu penses connasse 🤔🤔. Tir les filles la chose entre les deux épaules à quoi vous pensez que ça sert .....

Like Reply 4y  35

 **Marie-Sol Perreault-Desharnais**  
Elle s'est mis en danger! 🤔 Je ne comprend pas pourquoi elle est allé là... c'est clair qu'avec le baisé de la veille, l'intention du gars était connu! Prendre un café dans un resto pour s'expliquer ok, mais allé chez lui? Boire, raconter sa vie... 🤔

Like Reply 4y  3

 **Carole-Ann Fortin**  
Mais elle attendait quoi pour le repousser !!!  
Like Reply 4y   12  
Most Relevant is selected, so some replies may have been filtered out.

 **Karyne Héту**  
C'est ce que j'arrêtais pas de lui dire 😞😞 ...  
Like Reply 4y Edited

 **Danielle Grisé**  
oui elle se place quasiment en position pour qu'il l'a prenne , faudrait plutot  
montrer aux jeunes d etre capable de dire non au bon moment, de plus si  
tes pas d accord ou alaise avec cette situation tu vas pas jaser chez le gars  
en plus  
Like Reply 4y   7

## RÉFÉRENCES

- Ahrens, C. E., Campbell, R., Ternier-Thames, N. K., Wasco, S. M. et Sefl, T. (2007). Deciding Whom to tell : Expectations and Outcomes of Rape Survivors' First Disclosures. *Psychology of Women Quarterly*, 31(1), 38-49. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.2007.00329.x>
- Baillargeon, S. (2019, 12 octobre). Le viol dans la culture. *Le Devoir*.  
<https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/564670/pourquoi-et-comment-le-viol-est-en-surpresentation-graphique-dans-les-series-tele>
- Bal, M. (2017). *Narratology : introduction to the theory of narrative* (Fourth edition). University of Toronto Press.
- Barker, C. et Jane, E. A. (2016). *Cultural Studies : Theory and Practice*. SAGE Publications Ltd.  
<https://international.scholarvox.com/book/88896821>
- Barker, M.-J. et Scheele, J. (2021). *Sexuality : A Graphic Guide*. Icon Books.  
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=6455128>
- Bellerive, K. et Yelle, F. (2016). Contributions des féminismes aux études en communication médiatique . JSTOR. Dans F. Aubin et J. Rueff (dir.), *Perspectives critiques en communication* (1<sup>re</sup> éd., p. 279-304). Presses de l'Université du Québec. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1h64m1f.16>
- Benjamin, S.-F. (2022, 17 novembre). Affaire Julien Lacroix : quels impacts aura le reportage de La Presse et le 98,5 FM sur le mouvement de dénonciations? *24 heures*.  
<https://www.24heures.ca/2022/11/17/affaire-julien-lacroix-quels-impacts-aura-le-reportage-de-la-presse-sur-le-mouvement-de-denonciations>
- Berman, J. (2020, 30 mai). « I May Destroy » You Is an Explosive Account of Life After Rape. *Time*.  
<https://time.com/5844881/i-may-destroy-you-hbo-review/>
- Bernier, F.-D. (2020, 10 juillet). J'offre à Maripier Morin de poursuivre Safia Nolin en diffamation. *Le Journal de Québec*. <https://www.journaldequebec.com/2020/07/10/joffre-a-maripier-morin-de-poursuivre-safia-nolin-en-diffamation>

- Berridge, S. (2010). *Serialised Sexual Violence in Teen Television Drama Series* [PhD thesis, University of Glasgow]. <http://theses.gla.ac.uk/2326/>
- Bertrand, D. (2018). L'essor du féminisme en ligne. Symptôme de l'émergence d'une quatrième vague féministe ? *Réseaux*, 208-209(2-3), 232-257. <https://doi.org/10.3917/res.208.0229>
- Bérubé, S. (2017, 6 décembre). Une baise, deux opinions. *Droit-Inc.* <https://www.droit-inc.com/article21625-Une-baise-deux-opinions>
- Bilge, S. (2015). Le blanchiment de l'intersectionnalité. *Recherches féministes*, 28(2), 9-32. <https://doi.org/10.7202/1034173ar>
- Bissonnette, L. (2020). *Intervention auprès des adultes en centres désignés pour les victimes d'agression sexuelle : enjeux soulevés par les mythes et la culture du viol au Québec* [Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/14927/>
- Blake, M. (2019, 3 octobre). How Netflix's « Unbelievable » created its revolutionary portrayal of rape. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/tv/story/2019-10-03/unbelievable-netflix-rape-representation>
- Blouin, M. (2020, 8 septembre). Dénoncer, oui, mais est-ce que ça va trop loin ? *Autour de l'Île*. <http://autourdelile.com/2020/09/denoncer-oui-mais-est-ce-que-ca-va-trop-loin/>
- BlueMoon. [@bluemoon]. (2017, 4 janvier). « Hey, c'pas un garage de trucks qu'on opère. On veut pas la voir là! Arrange-toi pas pour que ça devienne notre problème. » - Brosseau. BlueMoon, la suite MERCREDI PROCHAIN, 21h, sur addikTV - page officielle. N'oubliez pas de consulter les contenus exclusifs de l'intranet Blue Moon, dont le premier épisode de la websérie « Blu-Op ». <http://bluemooncorp.ca> [Publication]. Facebook. <https://www.facebook.com/BlueMoon-208928219308036/photos/658862370981283>
- Boisvert, Y. (2020, 11 juillet). J'aime encore mieux la police qu'Instagram. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/actualites/2020-07-11/j-aime-encore-mieux-la-police-qu-instagram.php>
- Boisvert, S. (2011). *La représentation de la mort dans Six feet under : analyse herméneutique du traitement de la thématique centrale de la finitude dans une téléserie américaine contemporaine* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/3885/>

Boisvert, S. (2019). À l'ombre du géant Netflix : les orientations narratives et idéologiques des séries originales du portail en ligne Club Illico. *Quebec Studies*, 67(1), 135-159.  
<https://doi.org/10.3828/qs.2019.9>

Boyle, K. (2017, 18 avril). Broadchurch Was a Fightback Against Many Rape Cliches in TV Drama. *The Conversation*. <http://theconversation.com/broadchurch-was-a-fightback-against-many-rape-cliches-in-tv-drama-76343>

Brennen, B. (2013). *Qualitative Research Methods for Media Studies*. Routledge.

Brey, I. (2018). *Sex and the series*. Éditions de l'Olivier.

Brey, I. (2020). *Le regard féminin*. Éditions de l'Olivier.

Brownmiller, S. (1993). *Against Our Will : Men, Women, and Rape* (1<sup>e</sup> éd). Fawcett Columbine.

Brunsdon, C. et Spigel, L. (dir.). (2008). *Feminist Television Criticism : A Reader* (2<sup>e</sup> éd.). Open Univ. Press.

Buckland, W. (2018). Narratology in Motion : Causality, Puzzles and Narrative Twists. Dans H. Vaughan et T. Conley (dir.), *The Anthem Handbook of Screen Theory* (p. 263-276). Anthem Press.  
<https://www.cambridge.org/core/books/anthem-handbook-of-screen-theory/narratology-in-motion-causality-puzzles-and-narrative-twists/1858D1732C04DB12CAA940F116ADB276>

Butler, J. (2012). *Trouble dans le genre (Gender Trouble) : le féminisme et la subversion de l'identité* (Suite du 1er tirage 6). La Découverte/Poche. (Publication originale en 1990).

Byrne, K. et Taddeo, J. A. (2019). Calling #TimesUp on the TV period drama rape narrative. *Critical Studies in Television : The International Journal of Television Studies*, 14(3), 379-398.  
<https://doi.org/10.1177/1749602019856535>

Caune, J. (2015). Pratiques culturelles et processus de communication. Quels savoirs scientifiques ? *Hermès, La Revue*, n° 71(1), 272-280.

- Cervulle, M. (2016). Genre et communication : des approches critiques en tension. Dans F. Aubin et J. Rueff (dir.), *Perspectives critiques en communication* (1<sup>re</sup> éd., p. 305-320). Presses de l'Université du Québec. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1h64m1f.17>
- Cervulle, M. et Quemener, N. (2018). *Cultural studies théories et méthodes*. (2e éd.). Armand Colin.
- Cocoran, L. (2022, 26 avril). The Idea Of The 'Perfect Victim' Is Hindering The Sexual Assault Movement, And It Needs To End. *ELLE*. <https://www.elle.com.au/culture/perfect-victim-sexual-assault-dangers-26952>
- Collard, N. (2016, 12 mai). Les Simone : trentenaires en quête de bonheur. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/arts/television/201605/12/01-4980803-les-simone-trentenaires-en-quete-de-bonheur.php>
- The Combahee River Collective. (2014 [1978]). A Black Feminist Statement. *Women's Studies Quarterly*, 42(3/4), 271-280.
- Conseil québécois LGBT. (2017). *Rapport de la consultation des groupes LGBT du Québec dans le cadre de la Stratégie gouvernementale pour prévenir et contrer les violences sexuelles 2016-2021*. [https://www.conseil-lgbt.ca/wp-content/uploads/2019/08/Rapportfinal\\_AVS\\_cq-lgbt.pdf](https://www.conseil-lgbt.ca/wp-content/uploads/2019/08/Rapportfinal_AVS_cq-lgbt.pdf)
- Cousineau, A. (2020). Représentations du viol dans la télésérie Fugueuse. Une analyse de la recomposition des scripts sexuels traditionnels. *Captures : figures, théories et pratiques de l'imaginaire*, 5(1). <https://doi.org/10.7202/1073480ar>
- Creeber, G. et British Film Institute (dir.). (2006). *Tele-visions : An Introduction to Studying Television*. BFI.
- Crenshaw, K. (2015). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1). <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins : Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>

Cuklanz, L. M. (2000). *Rape on Prime Time : Television, Masculinity, and Sexual Violence*. University of Pennsylvania Press.

de Wasseige, M. (2013). Les séries télé des networks américains. *Communication. Information médias théories pratiques*, 32(1). <https://doi.org/10.4000/communication.4871>

Delphy, C. (2013). *L'ennemi principal* (3e éd.). Éditions Syllepse.

Delvaux, M. (2015a). Le mirage du discours - Revue À bâbord ! À *babord!*, 61. <https://www.ababord.org/Le-mirage-du-discours>

Delvaux, M. (2015b, 12 août). Le mirage : l'homme des cavernes. *La Presse+*. [https://plus.lapresse.ca/screens/60edc217-2d66-4b2c-a2aa-68dfa6147379\\_7C\\_0.html](https://plus.lapresse.ca/screens/60edc217-2d66-4b2c-a2aa-68dfa6147379_7C_0.html)

Dockterman, E. (2014, 10 avril). There's a Reason There's So Much Rape on Your Favorite TV Shows. *Time*. <https://time.com/50328/theres-a-reason-theres-so-much-rape-on-your-favorite-tv-shows/>

Dorais, V. (2021). Essai d'anticipation féministe : À quoi ressemblerait la quatrième vague ? *Revue Possibles*, 45(2). <https://revuepossibles.ojs.umontreal.ca/index.php/revuepossibles/article/view/449>

Dumais, M. (2018, 10 août). « Les Simone » : ce n'est qu'un au revoir. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/534181/les-simone-ce-n-est-qu-un-au-revoir>

Dumas, H. (2016, 3 septembre). Très bonnes Simone. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/debats/chroniques/hugo-dumas/201608/31/01-5015808-tres-bonnes-simone.php>

Durocher, S. (2016, 22 octobre). Alice : quelle version croire ? *Le Journal de Montréal*. <https://www.journaldemontreal.com/2016/10/22/alice-quelle-version-croire>

Duquette, R., Soubeyrand-Faghel, G., Paume, J. et Prévention CDN-NDG (Organisme). (2019). *Cultivons la culture du consentement*.

Éducaloi. (s.d.). *Le consentement sexuel*. Éducaloi. <https://educaloi.qc.ca/capsules/le-consentement-sexuel/>

Emond Ferrat, J. (2016, 31 août). Les Simone : Être une femme libérée, tu sais, c'est pas si facile. *Journal Métro*. <https://journalmetro.com/culture/1016123/les-simone-etre-une-femme-liberee-tu-sais-cest-pas-si-facile/>

Fédération des associations étudiantes du campus de l'Université de Montréal. (s. d.). *Campagne sans oui, c'est non*. <https://www.faecum.qc.ca/campagne/sans-oui-c-est-non>

Femmes autochtone du Québec (2018, 30 novembre) *Mémoire de Femmes autochtones du Québec*. [https://www.cerp.gouv.qc.ca/fileadmin/Fichiers\\_clients/Documents\\_depotes\\_a\\_la\\_Commission/P-1172\\_M-031.pdf](https://www.cerp.gouv.qc.ca/fileadmin/Fichiers_clients/Documents_depotes_a_la_Commission/P-1172_M-031.pdf)

Ferreday, D. (2015). Game of Thrones, Rape Culture and Feminist Fandom. *Australian Feminist Studies*, 30(83), 21-36. <https://doi.org/10.1080/08164649.2014.998453>

Fiske, J. (2011). *Television culture*. Routledge.

Fournier, G. (2022, 26 février). La télévision nous a beaucoup changés. *Journal de Montréal*. <https://www.journaldemontreal.com/2022/02/26/la-television-nous-a-beaucoup-changes>

Friedman, J. et Valenti, J. (dir.). (2008). *Yes means yes! visions of female sexual power & a world without rape*. Seal Press.

Galipeau, S. (2021, 2 juillet). La parfaite victime : Un film à voir. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/cinema/critiques/2021-07-02/la-parfaite-victime/un-film-a-voir.php>

Given, L. M. (dir.). (2008). *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*. Sage Publications.

Gouvernement du Canada. (2015). *Communication claire : Privilégiez la voix active*. [https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/clefsfp/index-fra.html?lang=fra&lettr=indx\\_catlog\\_c&page=9CLIPfzEulgM.html](https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/clefsfp/index-fra.html?lang=fra&lettr=indx_catlog_c&page=9CLIPfzEulgM.html)

- Groguhé, M. Safia Nolin menaces de mort et graffitis haineux. *La Presse*.  
<https://www.lapresse.ca/arts/musique/2020-08-18/safia-nolin-menaces-de-mort-et-graffitis-haineux.php>
- Guénette-Robert, M. (2015). Le Mirage, quand la sexualité devient un exutoire. *Boucle Magazine*.  
<https://bouclemagazine.com/>. <https://bouclemagazine.com/2015/09/le-mirage-quand-la-sexualite-devient-exutoire/>
- Hachey, I. (2022, 16 novembre). L'affaire Julien Lacroix, deux ans plus tard : Des cicatrices et des regrets. *La Presse*, section Actualités. <https://www.lapresse.ca/actualites/2022-11-16/l-affaire-julien-lacroix-deux-ans-plus-tard/des-cicatrices-et-des-regrets.php>
- Hall, S. et Open University (dir.). (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage in association with the Open University.
- Harvey, A. (2020). *Feminist Media Studies*. Polity Press.
- Heinen, S. et Sommer, R. (dir.). (2009). *Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research*. Walter de Gruyter.
- Hill Collins, P. (2017). *La pensée féministe noire : savoir, conscience et politique de l'empowerment*. Les Éditions du remue-ménage. (Publication originale en 1990).
- hooks, bell. (1981). *Ain't I a woman : Black women and feminism*. South End Press.
- Horeck, T. (2004). *Public Rape : Representing Violation in Fiction and Film*. Routledge.
- ICI Radio-Canada. (2015, 26 octobre). Colère et solidarité chez les policiers de Val-d'Or. *Radio-Canada*.  
<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/746286/policiers-sq-val-dor-petition-facebook-association-des-policiers-provinciaux-du-quebec>
- ICI Radio-Canada Première (2018, 8 novembre). Le viol à la télévision, un sujet sérieux dont il faut parler. *Médium large*. <http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/medium-large/segments/chronique/57872/viol-television-discussion-traitement-scenariste-fugueuse-unite-9>

- ICI Radio-Canada Première (2019, 16 septembre). La série Unbelievable : l'importance des enquêtrices dans le corps policier. *Plus on est de fous, plus on lit!* <http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/chronique/133245/unbelievable-serie-netflix-viol-moiaussi>
- ICI Radio-Canada Télé. (2016, 18 mars). *Ève Landry n'est pas Jeanne Biron*. Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/tele/blogue/771329/eve-landry-biron>
- ICI Radio-Canada Télé. (2022a). *Les Simone. Personnages. Maxim Lapierre*. Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/tele/Les-Simone/site/emission/personnages/1/maxim-lapierre>
- ICI Radio-Canada Télé. (2022b). *Unité 9. Personnages. Eyota Standing Bear*. <https://ici.radio-canada.ca/unite9/personnages/41-eyota/>
- ICI Radio-Canada Télé. (2022c). *Unité 9. Personnages. Jeanne Biron*. Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/unite9/personnages/22-jeanne/>
- Institut national de la santé publique du Québec. (2016a). *Conséquences*. INSPQ. <https://www.inspq.qc.ca/agression-sexuelle/comprendre/consequences>
- Institut national de la santé publique du Québec. (2016b). *Statistiques*. INSPQ. <https://www.inspq.qc.ca/agression-sexuelle/statistiques>
- Institut national de la santé publique du Québec. (2018). *Les agressions sexuelles : de quoi parle-t-on ?* INSPQ. <https://www.inspq.qc.ca/agression-sexuelle//les-agressions-sexuelles-de-quoi-parle-t-on>
- Institut national de la santé publique du Québec. (2022). *Victimes*. INSPQ. <https://www.inspq.qc.ca/agression-sexuelle/comprendre/victimes>
- Jaccoud, M. (1999). Les cercles de guérison et les cercles de sentence autochtones au Canada. *Criminologie*, 32(1), 7-105. <https://doi.org/10.7202/004725ar>
- Joseph, C. (2020, 9 juin). Black British Millennial Content Is A Rarity But I May Destroy You Feels Like The Start Of A New Standard. *HuffPost UK*. [https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/i-may-destroy-you-review\\_uk\\_5edf4e1bc5b6bd09bd98e540](https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/i-may-destroy-you-review_uk_5edf4e1bc5b6bd09bd98e540)

- Kantor, J. et Twohey, M. (2017, 5 octobre). Harvey Weinstein Paid Off Sexual Harassment Accusers for Decades. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html>
- King, N. (2005). Book Review : Dangerous Desire : Sexual Freedom and Sexual Violence since the Sixties : Public Rape : Representative of Violation in Fiction and Film. *Gender & Society*, 19(6), 862-864. <https://doi.org/10.1177/0891243205279255>
- Kemner, L. (2020, 19 juillet). La preuve spectrale. *Le Journal de Québec*. <https://www.journaldemontreal.com/2020/07/19/la-preuve-spectrale>
- Labelle, C. (2021). *Situations de violences sexuelles en milieu universitaire : une étude exploratoire descriptive des motifs de (non-)dévoilement et (non-)dénonciation, des réactions sociales et des retombées* [Mémoire de maîtrise, Université de Montréal].
- Lamoureux, J. (2020, 9 juillet). Dénonciations : pourquoi sur Instagram plutôt que devant la justice? *RAD*. <https://www.rad.ca/dossier/actualite/351/denonciations-pourquoi-sur-instagram-plutot-que-devant-la-justice>
- Larousse. (s. d.). *Définitions : dénonciation - Dictionnaire de français Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9nonciation/23601>
- Le Monde. (2018, 9 janvier). « Nous défendons une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle ». *Le Monde*. [https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle\\_5239134\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle_5239134_3232.html)
- Lécosais, S. (2015). *Chroniques d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)* [Thèse de doctorat, Sorbonne Paris Cité]. <http://www.theses.fr/2015USPCA123>
- Lécosais, S. (2020). Les séries télévisées, territoires du genre. *Recherches féministes*, 33(1), 17-34. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.7202/1071240ar>
- Legris, R. (2013). *Le téléroman québécois : 1953-2008*. Septentrion.

- Lemieux, M.-A. (2017). *Une scène d'agression sexuelle dans Les Simone frappe fort en plein scandale*. Le Journal de Québec. <https://www.journaldemontreal.com/2017/10/19/a-point-nomme>
- Leteinturier, C. (1995). Culture et communication - Convergences théoriques et lieux de médiation (Jean Caune). *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 13(71), 137-140.
- Les Simone – La série [@lessimone.laserie]. (2017, 29 novembre). *La notion de consentement : un concept vague pour beaucoup trop d'humains. #NonCestNon*. [Publication]. Facebook. <https://fb.watch/hkUIZbmcw8/>
- Lonsway, K. A. et Fitzgerald, L. F. (1994). Rape Myths : In Review. *Psychology of Women Quarterly*, 18(2), 133-164. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1994.tb00448.x>
- Looft, R. (2017). #girlgaze : photography, fourth wave feminism, and social media advocacy. *Continuum*, 31(6), 892-902. <https://doi.org/10.1080/10304312.2017.1370539>
- Lopez, M. (2017, 24 octobre). Au-delà du #moiaussi. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/511099/au-dela-du-moiaussi>
- Lowenstein Lazar, R. (2020). Me Too? The Invisible Older Victims of Sexual Violence. *Michigan Journal of Gender & Law*, 26(2), 209-278. <https://doi.org/10.36641/mjgl.26.2.prescription>
- Lyons, M. (2015, 27 mai). How Much Rape Is Too Much Rape on My Favorite Shows? Your Pressing TV Questions, Answered. *Vulture*. <https://www.vulture.com/2015/05/stay-tuned-rape-tv-game-of-thrones.html>
- Macé, E. (2000). Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité. *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 18(104), 245-288. <https://doi.org/10.3406/reso.2000.2295>
- Maheu, M.-È. (2014, 5 novembre). #AgressionNonDénoncée : des victimes brisent le silence. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/692532/agressions-non-denoncees-campagne-federation-femmes-quebec-twitter>
- Martineau, R. (2015, 13 août). Le Mirage incite au viol? *Le Journal de Montréal*. <https://www.journaldemontreal.com/2015/08/13/le-mirage-incite-au-viol>

- McLaughlin, A. (2016, 24 septembre). Drama in the dock : does The Fall glamorise rape and violence against women? *The Herald*. <https://www.heraldscotland.com/news/14763203.drama-dock-fall-glamorise-rape-violence-women/>
- McLaughlin, L. et Carter, C. (2001). Editors' Introduction. *Feminist Media Studies*, 1(1), 5-10. <https://doi.org/10.1080/14680770120042765>
- me too*. (2022) *Get To Know Us | History & Inception*. <https://metoomvmt.org/get-to-know-us/history-inception/>
- Mensah, M. N. et Mensah, M. N. (2005). *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Les éditions du remue-ménage.
- Mercier, N. (2018, 10 octobre). Le Québec après #moiaussi. *L'actualité*. <https://lactualite.com/societe/le-quebec-apres-moiaussi/>
- Merriam-Webster. (s. d.). *Definition of WHODUNIT*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/whodunit>
- Milestone, K. et Meyer, A. (2012). *Gender and Popular Culture*. Polity Press.
- Milestone, K. et Meyer, A. (2020). *Gender and popular culture* (2<sup>e</sup> ed.). Polity Press.
- Moeglin, P. et Tremblay, G. (dir.). (2005). *L'avenir de la télévision généraliste*. Harmattan.
- Monahan, M. B. (2001). Review of Rape on Prime Time : Television, Masculinity, and Sexual Violence. *Contemporary Sociology*, 30(3), 267-268. <https://doi.org/10.2307/3089263>
- Monde de Stars. (2018, 9 mai). Anne-Élisabeth Bossé revient sur la scène de viol dans Les Simone. *Monde de Stars*. <https://www.monedestars.com/nouvelles/anne-elisabeth-bosse-revient-sur-la-scene-de-viol-dans-les-simone>
- Moors, R. et Webber, R. (2013). The dance of disclosure : Online self-disclosure of sexual assault. *Qualitative Social Work*, 12(6), 799-815. <https://doi.org/10.1177/1473325012464383>

- Moorti, S. (2002). *Color of rape : gender and race in television's public spheres*. State University of New York Press.
- Morin, J. (2019). *La représentation du genre féminin et de la sexualité féminine dans les fictions télévisuelles québécoises de 1960 à 2005* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].
- Munro, E. (2013). Feminism : A Fourth Wave? *Political Insight*, 4(2), 22-25.  
<https://doi.org/10.1111/2041-9066.12021>
- Nault, S.-É. (2022, 26 février). Le sexe dans nos séries : une télé moins conformiste. *Le Journal de Montréal*. <https://www.journaldemontreal.com/2022/02/26/le-sexe-dans-nos-series-une-tele-moins-conformiste>
- Nolin, S. (2018, 18 mars). Natasha Kanapé Fontaine a hésité avant d'accepter le rôle dans Unité 9. *Showbizz*. <https://showbizz.net/tele/natasha-kanape-fontaine-a-hesite-avant-daccepter-le-role-dans-unite-9>
- North, A. (2019, 27 août). #MeToo's Latest Critics Say They Want to Help the Movement. Why Are They Shaming Women? *Vox*. <https://www.vox.com/2019/8/27/20833421/me-too-sexual-misconduct-al-franken-kaiman>
- O'Neill, P. (1996). *Fictions of Discourse : Reading Narrative Theor*. Univ. of Toronto Press.
- Paquet, A. (2017, 3 février). « Finalement, elle s'est pas fait violer ». *Le Devoir*.  
<https://www.ledevoir.com/opinion/idees/490830/finalement-elle-s-est-pas-fait-violer>
- Paquette, B. (2018). *La déferlante #MoiAussi : quand la honte change de camp*. M Éditeur.
- Patrick, S. et Rajiva, M. (2022). *The forgotten victims of sexual violence in film, television and new media : turning to the margins*. Palgrave Macmillan.  
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=3282432>
- Pelletier, F. (2020, 15 juillet). La liste. *Le Devoir*.  
<https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/582441/denonciations-la-liste>

Phillips, N. D. (2017). *Beyond Blurred Lines : Rape Culture in Popular Media*. Rowman & Littlefield.

Projansky, S. (2001). *Watching Rape : Film and Television in Postfeminist Culture*. New York University Press.

Radloff, J. (2020, 21 janvier). We've Seen Sexual Assault on TV Before—But Never Like This. *Glamour*. <https://www.glamour.com/story/sex-education-season-two-aimee-sexual-assault-storyline>

Regroupement québécois des CALACS. (s.d.). *Résumé des 12 attitudes aidantes*. Regroupement québécois des CALACS. <http://www.rqcalacs.qc.ca/projets/31-resume-des-12-attitudes-aidantes>

Regroupement québécois des CALACS. (2015a). Les agressions sexuelles c'est non. Ensemble réagissons! <http://www.rqcalacs.qc.ca/administration/ckeditor/ckfinder/userfiles/files/Publications/RQCALACS%20français%20VBR.pdf>

Regroupement québécois des CALACS. (2015b). *Policiers de la SQ sous enquête pour agressions sexuelles commises contre des femmes autochtones à Val-d'Or*. Regroupement québécois des CALACS. <http://www.rqcalacs.qc.ca/actualites/41-policiers-de-la-sq-sous-enquete-pour-agressions-sexuelles-commises-contre-des-femmes-autochtones-a-val-dor>

Regroupement québécois des CALACS. (2020). *Lettre ouverte : Troisième vague de dévoilements : À quand de réels changements?* Regroupement québécois des CALACS. <http://rqcalacs.qc.ca/actualites/113-lettre-ouverte-troisieme-vague-de-devoilements-a-quand-de-reels-changements>

Ruptures [@ruptures]. (2017, 6 février.). « *Le dossier est clos en ce qui me concerne.* » - Nadine Pensez-vous que Claude projette son désir de vengeance sur Nadine? Nadine fait-elle une erreur en retirant sa plainte? [Publication]. Facebook. <https://www.facebook.com/ICIRuptures/posts/pfbid0o7wtywQapaM6jcN2BTaynTApF5PD451mg19ZJ2wXFe7Tpo7h8zyiq3XQdBLtRH6il>

Ruptures [@ruptures]. (2018, 24 septembre). « *J'm'appelle Ariane Beaumont, je suis avocate, je représente votre fille. - Ah! Comment va-t-elle ?* » - Me Beaumont + Gilles Barbeau. Ruptures, la suite LUNDI 8 OCTOBRE, 21h. Lundi prochain, nous ferons relâche pour céder l'antenne à la soirée électorale 2018. [Publication]. Facebook. <https://www.facebook.com/ICIRuptures/posts/pfbid02r3LbgHjy8NGb1gujosgFVcKjyBwcVBof4FLbP6ffuoFRrW5y1KhoS8QSLNTA8NFml>

Saukko, P. (2003). *Doing Research in Cultural Studies : An Introduction to Classical and New Methodological Approaches*. SAGE.

Sepulchre, S. et Maigret, É. (dir.). (2017). *Décoder les séries télévisées* (2<sup>e</sup> éd.). De Boeck supérieur.

Service-Conseil aux centres désignés pour l'intervention médicosociale auprès des victimes d'agression sexuelle. (s. d.). *Personnes immigrées ou racisées et violences sexuelles Québec*. Service-Conseil aux centres désignés pour l'intervention médicosociale auprès des victimes d'agression sexuelle. <https://www.serviceconseilqc.ca/personnes-immigrees-ou-racisees>

Souffrant, K.-A. (2020, 3 mars). Femmes noires et violence sexuelle : visibilité et stigmatisation. *Policy Options*. <https://policyoptions.irpp.org/fr/magazines/march-2020/femmes-noires-et-violence-sexuelle-visibilite-et-stigmatisation/>

Souffrant, K.-A. (2022). *Le privilège de dénoncer : justice pour toutes les victimes de violences sexuelles*. Les Éditions du remue-ménage.

Statistique Canada. (2022, 26 avril). *La victimisation avec violence et les perceptions à l'égard de la sécurité : expériences des femmes des Premières Nations, métisses et inuites au Canada*. Statistique Canada. <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2022001/article/00004-fra.htm>

Spallacci, A. (2019). Representing Rape Trauma in Film : Moving beyond the Event. *Arts*, 8(1), 8. <https://doi.org/10.3390/arts8010008>

Sturges, F. (2022, 22 avril). The big problem with Anatomy of a Scandal's depiction of rape. *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/anatomy-of-a-scandal-netflix-rape-victim-b2062265.html>

Télé-Québec. (2022). *M'entends-tu?. Personnages. Carolanne*. Télé-Québec. <https://mentendstu.telequebec.tv/personnages/carolanne-3>

Tousignant, S. (2020). Sabrina Comeau : rencontre avec la jeune femme qui a démarré la vague de dénonciations [entrevue]. *HHQC*. <https://www.hhqc.com/actualites/rencontre-avec-la-jeune-femme-qui-a-demarre-la-vague-de-denonciations-entrevue/>

- Tremblay, M. (2015, 25 octobre). #AgressionNonDénoncée, un an après... *Châtelaine*. <https://fr.chatelaine.com/societe/agressionnondenoncee-un-an-apres/>
- TV Tropes. (s.d.). *Power Trio*. TV Tropes. <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/PowerTrio>
- Valzema, M.-S. (2014). Violences sexuelles : du corps étranger à l'étrangeté des corps. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (4). <https://doi.org/10.4000/rfsic.729>
- van Zoonen, L. (1994). *Feminist Media Studies*. Sage.
- Vanstone, E. (2016, 16 septembre). How has rape become such a common trope of television drama? *The Globe and Mail*. <https://www.theglobeandmail.com/arts/television/how-has-rape-become-such-a-common-trope-of-television-drama/article31931181/>
- Viens, A. (2018, 8 mai). Anne-Élisabeth Bossé se confie sur la scène de viol dans Les Simone. *Hollywood PQ*. <https://hollywoodpq.com/anne-elisabeth-bosse-se-confie-sur-la-scene-de-viol-dans-les-simone/>
- Voirol, O. (2005). Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique. *Réseaux*, 129-130(1-2), 89-121.
- Wikipédia. (2022, 26 octobre). *Unité 9 (série télévisée, 2012)*. [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Unit%C3%A9\\_9\\_\(s%C3%A9rie\\_t%C3%A9l%C3%A9vis%C3%A9e,\\_2012\)&oldid=198136973](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Unit%C3%A9_9_(s%C3%A9rie_t%C3%A9l%C3%A9vis%C3%A9e,_2012)&oldid=198136973)
- Wilz, K. (2020). *Resisting Rape Culture Through Pop Culture : Sex After #MeToo*. Lexington Books.
- Zaccour, S. (2019). *La fabrique du viol*. Leméac.
- Zimmerman, T. (2017). #Intersectionality : The Fourth Wave Feminist Twitter Community. *Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice*, 38(1). <https://journals.msvu.ca/index.php/atlantis/article/view/4304>

## Médiagraphie

Bouchard, M. (2018-2021). *M'entends-tu?*. [série télévisée]. Télé-Québec.

Duval, J-P. (2012-2019). *Unité 9*. [série télévisée]. ICI Radio-Canada Télé.

Forget, A. et al. (1987-1990). *L'Héritage*. [série télévisée]. ICI Radio-Canada Télé.

Fournier, Y. C., Ouellet, R. (2016-2018). *Blue Moon*. [série télévisée]. Club Illico.

Grant, S., Waldman, A., Chabon, M. et al. (2019). *Unbelievable*. [mini-série]. Netflix.

Guay, R., Houle, G. (1977-1980). *Jamais deux sans toi*. [série télévisée]. ICI Radio-Canada Télé.

Jennings, J. (2019-) *Sex Education*. [série télévisée]. Netflix

Lord, J-C., Tremblay, R. (1986-1989). *Lance et compte*. [série télévisée]. ICI Radio-Canada Télé.

Méthot, D., Des Ruisseaux, C., Piché, J-M. (2022-). *Stat*. [série télévisée]. ICI Radio-Canada Télé.

Miller, S., Coel, M. (2020). *I May Destroy You*. [série télévisée limitée]. BBC One, HBO.

Payette, J., Lemire, M. (1989-1996). *Chambres en ville*. [série télévisée]. TVA.

Tessier, É. (2018-2020). *Fugueuse*. [série télévisée]. TVA.

Trogi, R. (realis.) Larouche, C. (prod.) (2015). *Le Mirage*. [Film]. Les Films Séville.

Trogi, R. (2016-2018). *Les Simone*. [série télévisée]. ICI Radio-Canada Télé.

Van Patten, T. et al. (2011-2019). *Game of Thrones*. [série télévisée]. HBO.

Wolfe, M., Bouvier, F., Ouellet, R. (2016-2019). *Ruptures*. [série télévisée]. ICI Radio-Canada Télé.