UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES MASCULINITÉS TÉLÉVISÉES ET LES PARADOXES CONTEMPORAINS DU GENRE

UNE ANALYSE COMPARATIVE DES IDENTITÉS NARRATIVES DANS LES FICTIONS SÉRIELLES NORD-AMÉRICAINES (QUÉBEC, CANADA, ÉTATS-UNIS)

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN COMMUNICATION

PAR STÉFANY BOISVERT

JANVIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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

La réalisation de cette recherche aurait été absolument impossible sans le soutien de plusieurs personnes. Je tiens tout d'abord à remercier mes directeurs, Gilles Coutlée et Pierre Barrette, pour leur soutien indéfectible tout au long de ce projet. Merci à vous deux pour vos judicieux conseils, vos encouragements et, surtout, votre passion pour les séries télé. Les multiples conversations que nous avons eues ont nourri cette recherche et m'ont maintes fois rassurée quant à sa pertinence. Merci particulièrement à Gilles pour l'aide à l'orientation et les réflexions d'ordre épistémologique, et à Pierre, pour tout le temps que tu as consacré à ma recherche et pour ton expertise en études télévisuelles qui m'a maintes fois aidée à demeurer dans la bonne voie. Je tiens également à remercier mes ami.e.s, tout d'abord pour leur compréhension (le doctorat est un projet chronophage qui laisse peu de temps libre) et aussi pour les commentaires et suggestions, toujours pertinents. C'est une chance d'avoir dans son entourage autant de sériephiles. Les conversations passionnées, parfois emportées, que j'ai eues avec certain.e.s d'entre vous (Catherine, Martin, Louis-Philippe, Évelyne, Karine, Julie) m'ont grandement inspirée; j'ai l'intime conviction que votre voix se fait parfois entendre dans cette thèse.

Je veux également exprimer ma reconnaissance envers les organismes subventionnaires (Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, Fondation de l'UQAM) dont les bourses ont grandement facilité la production de cette recherche, en plus de représenter une source de motivation et une incitation à persévérer. Finalement, et surtout, je tiens à exprimer toute ma gratitude à deux personnes exceptionnelles. Mon conjoint Dave qui m'a accompagnée de manière exemplaire durant ce long parcours, qui m'a épaulée, remonté le moral et n'a jamais cessé de m'encourager, en plus d'avoir été mon tout premier lecteur. Je te serai toujours reconnaissante de m'avoir si bien aidée à mener ce projet à terme! Les convictions que nous partageons, et qui ont donné lieu à tant de discussions, ont été un rappel constant pour moi de la grande pertinence des études sur le genre. Et finalement, le plus grand merci à ma mère Chantal, une femme extraordinaire et résiliente, qui a peut-être, plus que toute autre, éveillé en moi la conviction que les identités sont toujours plus complexes qu'on ne le croit.

AVANT-PROPOS

À l'origine de cette thèse, il y avait ce projet : celui d'étudier les séries télévisées en tant que forme narrative prédominante de notre époque contemporaine. J'avais en effet le désir de produire une recherche qui permettrait de mieux comprendre les fictions télévisuelles, notamment celles produites au Québec depuis 2005 et qui n'ont bizarrement encore fait l'objet que de peu d'études universitaires. La popularité des séries télévisées et la nouvelle légitimité des études télévisuelles rendaient le contexte plus propice que jamais à l'élaboration d'une telle recherche. Certes, la légitimité des études télévisuelles augmente, mais elle n'égale pas encore celle de plusieurs autres champs de recherche en communication, et sa pertinence sociale reste encore souvent à justifier. Combien de fois ai-je été confrontée à des regards stupéfaits ou à des questionnements incrédules lorsque je m'aventurais à résumer le sujet de ma thèse. Faire une thèse sur des séries télévisées, de surcroît sur la masculinité, ah bon?! Je voyais dans ces interrogations des incitatifs à m'investir davantage dans ma recherche et à tenter de démontrer que les séries télévisées doivent être prises au sérieux. Alors qu'elles sont plus que jamais accessibles, souvent d'un simple clic, ces œuvres de divertissement sont certes des « passe-temps », mais elles sont aussi des récits complexes à travers lesquels se construisent et se négocient des visions multiples des identités contemporaines.

Dans ses fascinants travaux sur l'identité narrative et sur les liens complexes qui se tissent entre nos identités et les œuvres de fiction, Paul Ricœur s'est interrogé sur le sort des histoires et de l' « art de conter » face aux évolutions des formes littéraires au 20^e siècle. Optimiste, le philosophe présageait l'arrivée de nouvelles formes narratives :

Peut-être faut-il, malgré tout, faire confiance à la demande de concordance qui structure aujourd'hui encore l'attente des lecteurs et croire que de nouvelles formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, sont déjà en train de naître, qui attesteront que la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir. Car nous n'avons aucune idée de ce que serait une culture où l'on ne saurait plus ce que signifie raconter. (1984, p. 58)

À mon avis, la série télévisée est une de ces nouvelles formes narratives qui témoignent de ce besoin constant des sociétés de raconter et de se raconter.

Au début de cette thèse, l'idée m'était aussi venue d'étudier les représentations des hommes dans les séries télévisées contemporaines après avoir constaté le faible nombre d'ouvrages en *gender studies* portant sur la question, surtout au Québec et au Canada, comparativement à ceux portant sur les femmes et sur la construction de la féminité. Constatant par ailleurs la popularité de nombreuses séries portant sur des personnages masculins, ce sujet de recherche me semblait donc pertinent, certes afin de mettre en lumière les types de représentation qui leur sont associés mais aussi, par le fait même, réfléchir plus globalement à la manière dont toutes les identités de genre s'articulent actuellement à la télévision. Car analyser la représentation des hommes n'est jamais simplement parler d'eux, mais révéler aussi, par le fait même, la manière dont les femmes et les autres identités de genre sont représentées – de manière plus ou moins similaire, souvent en opposition – et, plus largement, la façon dont les identités narratives sont articulées en fonction d'autres axes, tels que l'âge, l'ethnie, l'orientation sexuelle, la classe sociale, etc.

Mais plus j'avançais dans cette recherche, plus je prenais conscience que celle-ci pouvait être utile pour une autre raison, à savoir celle de contester, du moins de nuancer, les affirmations générales qui circulent abondamment aujourd'hui, particulièrement dans les médias, concernant la représentation de l'homme – lire : blanc, hétérosexuel, de 30 à 50 ans – à la télévision. L'affirmation selon laquelle

l'homme serait désormais celui qui est le plus dévalorisé au sein des médias, représenté comme faible ou « en crise » (un phénomène perçu ici comme un signe univoque de sa dévalorisation) est probablement une des plus récurrentes qu'il m'ait été donné de lire durant mes années de recherche. Au Québec, ce discours prend souvent la forme de la critique du modèle de l'homme « mou » et de la femme forte dans les séries télévisées.

De telles généralisations regorgent d'implicites non questionnés : par exemple, cette faiblesse ou « mollesse » du personnage masculin ne peut s'évaluer qu'à partir d'une norme de genre rarement énoncée clairement. Qui plus est, il ne vient jamais à l'esprit de qualifier un personnage féminin de « mou », peu importent ses failles ou ses moments de dépression. Ainsi formulées, ces affirmations laissent donc sousentendre que les stéréotypes ou visions restrictives des genres concernent principalement les hommes, minorant ainsi toute autre discrimination relative à l'orientation sexuelle, aux autres genres, à l'ethnie, etc. En postulant l'absence de modèles positifs pour les hommes, on sous-entend aussi que les femmes, quant à elles, regorgeraient de modèles positifs et se « retrouveraient » nécessairement dans les nouvelles fictions. Et, en définitive, en n'adoptant pas un point de vue plus holiste, en ne voyant pas comment l'idéologie du genre nous affecte toutes et tous, le débat est appauvri, sinon dangereux. C'est ainsi que des modèles fortement hégémoniques ou violents peuvent se voir revalorisés en tant qu'idéal masculin, sans que l'asymétrie et la violence des rapports sociaux soient explicitement reconnues, tout simplement parce que la réflexion occulte la question du relationnel au profit d'une politique de la reconnaissance. Sans contester évidemment toute dimension problématique concernant la représentation des identités masculines à la télévision – ce qui sera mis en lumière dans cette recherche -, ma thèse a donc aussi pour but de montrer cette complexité de la culture télévisuelle et, notamment, de sa représentation des hommes, tentant par le fait même de déboulonner des « évidences » concernant les modèles de

genre et de révéler les visions inégalitaires des rapports sociaux qui se cachent parfois derrière certains *a priori*.

Finalement, en rédigeant cette thèse, j'ai tenté de rendre justice aux séries télévisées, ce qui signifie les prendre au sérieux, mais aussi adopter le point de vue d'une téléspectatrice, non pas simplement d'une chercheuse. Les exclamations, les ambivalences, les digressions que j'ai conservées dans ce texte rendent compte de ma propre expérience de visionnement des cinq dernières années et des interrogations sans fin que celle-ci a alimentées. Au-delà du sujet, j'espère sincèrement que cette thèse saura communiquer ma fascination pour les séries télévisées et démontrer que, bonnes ou mauvaises, celles-ci ont toujours quelque chose de pertinent à nous raconter.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	xii
INTRODUCTION	1
PARTIE 1: PRÉSENTATION DE LA RECHERCHE	
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE	4
1.1 État des études de genre sur la masculinité	7
1.2 La recherche sur la représentation médiatique de la masculinité	11
1.3 La masculinité dans les études télévisuelles	13
1.3.1 Les hommes à la télévision	15
1.4 Objectifs et question de recherche	20
1.5 Justification de l'étude	21
1.5.1 L'étude des séries télévisées	21
1.5.2 Le choix d'un corpus nord-américain	25
CHAPITRE II CADRE THÉORIQUE (1) L'ANALYSE DES REPRÉSENTATIONS TÉLÉVISUELLES	31
2.1 L'étude des séries télévisées et la « réalité » des représentations	
2.1.1 Télévision et réalité, ou pour en finir avec la métaphore du miroir	37
2.1.2 La construction sociale de la réalité	42
2.2 La réalité et le réalisme des récits télévisuels fictionnels	
2.3 Les masculinités télévisées en tant que médiations et pratiques signifiantes	50
CHAPITRE III	
CADRE THÉORIQUE (2)	
LES IDENTITÉS NARRATIVES ET LES MASCULINITÉS TÉLÉVISÉES	55
3.1 L'identité	
3.1.1 L'identité narrative	57
3.1.2 Les identités des personnages de fiction	
3.2 Le genre	
3.2.1 Le sexe et le genre	68
3.2.2 Le genre et les médias	
3.3 La masculinité	80
3.3.1 La masculinité hégémonique	84
3.4 Sous-questions de recherche	90

CHAPITRE IV	
MÉTHODOLOGIE	
4.1 Organisation de la recherche	
4.2 La pré-analyse et le visionnement inductif	
4.3 L'analyse détaillée de six séries télévisées	104
4.3.1 Une approche herméneutique des récits identitaires	107
4.3.2 L'analyse narratologique et l'analyse de discours	108
4.3.3 L'analyse paratextuelle	113
4.3.4 L'interprétation et la comparaison des séries télévisées	115
PARTIE 2: ANALYSES DÉTAILLÉES (RÉSULTATS)	
CHAPITRE V	
BREAKING BAD ET LE PARADOXE DU GENRE	116
5.1 Présentation générale	
5.2 Le récit identitaire de Walter White	
5.2.1 La transformation de Walt et la performativité du genre	
5.2.2 « You just had to be the man! » (Mike, s05-e07): Walt et la masc	
hégémonique	
5.2.3 Angry White Walt	
5.3 Le récit identitaire de Jesse Pinkman	
5.4 Interprétation et critique	
5.4.1 Les paradoxes de la masculinité	
5.4.2 La diversité de genre dans Breaking Bad	154
5.4.3 La narration de Breaking Bad	155
5.4.4 Le paradoxe de la critique	
5.4.5 AMC et le paradoxe promotionnel	
CHAPITRE VI	
CHICAGO FIRE ET LA « SIMPLICITÉ » DES MASCULINITÉS HÉROÏO	UES 168
6.1 Présentation générale	-
6.2 Les masculinités héroïques de la caserne 51	
6.3 Le récit identitaire de Matthew Casey	
6.4 Le récit identitaire de Kelly Severide	182
6.5 Chicago Fire et la diversité hiérarchique	
6.6 Interprétation et critique	
6.6.1 L'attachement paradoxal à la masculinité dans une société	
« postféministe »	192
6.6.2 L'hégémonie consentie des leaders	
6.6.3 L'attrait de la différence et les ambivalences idéologiques	203

CHAPITRE VII	
LE GENTLEMAN, LE DOUBLE VISAGE DU HÉROS MASCULIN	211
7.1 Présentation générale	
7.2 Présentation générale du récit	218
7.3 Le récit identitaire de Louis Cadieux.	219
7.4 Le récit identitaire de Richard Beauvais	
7.5 Interprétation et critique	
7.5.1 Les normes et la diversité de genre dans Le gentleman	
7.5.1 Les normes et la diversité de genre dans Le genneman	
CHAPITRE VIII	
DU <i>DIX-NEUF</i> AU <i>NINETEEN</i> . UNE ÉTUDE COMPARATIVE DES VER	SIONS
QUÉBÉCOISE FRANCOPHONE ET CANADIENNE ANGLOPHONE DE	
SÉRIE TÉLÉVISÉE 19-2	
8.1 Du dix-neuf au nineteen	
8.2 Les remakes télévisuels	
8.2.1 L'approche théorique du phénomène d'adaptation	
8.2.2 Précisions concernant la méthode d'analyse	
8.3 Le récit de 19-2	
8.4 « Staying true to its roots » : adapter 19-2 pour le public anglophone	
8.5 Ben Chartier, entre vulnérabilité et pouvoir	
8.6 Nick Berrof/Nick Barron, ou comment représenter la masculinité en cr	
8.7 Critique et interprétation : 19-2 et les rapports de genre	
8.7.1 La problématique de la violence conjugale	
8.7.2 La représentation des femmes et des rapports de genre	
8.8 Derniers éléments de comparaison	
8.8 Definers elements de comparaison	500
CHAPITRE IX	
DURHAM COUNTY ET LES SOMBRES MASCULINITÉS DE LA « QUA	
TÉLÉVISUELLE » CANADIENNE	312
9.1 Présentation générale	314
9.1.1 Durham County au sein de la production télévisuelle canadienne	314
9.1.2 Le récit	317
9.1.3 Une équipe de création féminine	320
9.2 Le récit identitaire de Mike Sweeney	321
9.3 Les opposants de Mike	331
9.3.1 Le récit identitaire de Ray Prager	331
9.3.2 Le récit identitaire d'Ivan Sujic	
9 4 Critique et interprétation : What Lies Beneath	339

PARTIE 3: SYNTHÈSE ET INTERPRÉTATION

CHAPITRE X
SYNTHÈSE COMPARATIVE, PARTIE I : LES IDENTITÉS DE GENRE ET LES
MASCULINITÉS TÉLÉVISÉES AU CANADA ET AU QUÉBEC
10.1 Les protagonistes masculins au Canada anglais
10.1.1 Le <i>leader</i> bienveillant
10.1.2 L'homme comique et immature
10.2 Les masculinités télévisées au Québec
10.2.1 L'homme sensible
10.2.2 La vogue des antihéros et des hommes en crise
10.2.3 La lutte au sexisme et la transformation des modèles de genre
10.2.4 « Les boss sont juste là pour te faire chier. » (Berrof, 19-2, s01-e02) : le
rapport ambivalent à l'hégémonie masculine
10.2.5 Le dualisme oppositionnel au Québec
10.2.6 La chose en plusla prérogative masculine
10.3 Conclusion
10.5 Conordison
CHAPITRE XI
SYNTHÈSE COMPARATIVE, PARTIE II : LES CRISES DES NOUVELLES
MASCULINITÉS TÉLÉVISÉES
11.1 La crise de la masculinité dans les séries états-uniennes contemporaines388
11.2 La crise masculine dans les séries télévisées canadiennes
11.3 Les séries québécoises et la condition masculine
11.4 Les séries télévisées face au discours de la masculinité en crise
11.5 Typologie et signification de la masculinité en crise
11.6 Interprétation des crises des personnages
11.6.1 No Father's Best
11.7 Conclusion
CHAPITRE XII
SYNTHÈSE COMPARATIVE, PARTIE III : LES MASCULINITÉS TÉLÉVISÉES
EN AMÉRIQUE DU NORD425
12.1 Les procédés narratifs et la télévisualisation de l'identité masculine426
12.1.1 La dimension syntaxique de la masculinité
12.2 L'hégémonie masculine à l'épreuve du répertoire de genre441
12.2.1 La sexualité
12.2.2 La revalorisation de la virilité
12.3 Les protagonistes masculins et la performativité corporelle de l'identité450
12.3.1 L'efficacité du corps-machine et les marques de la masculinité
sacrificielle
12.3.2 Le nouvel homme hégémonique

12.4 La présence de discours explicites sur le genre et la masculinité
12.6 Les masculinités télévisées à la rescousse de la légitimité culturelle
12.6.2 Quand le masculin légitime la télévision : appréhender la qualité
télévisuelle selon une perspective genrée
12.6.3 Pour une éthique de la qualité475
12.7 Retour sur la question centrale de recherche
12.8 Conclusion
CONCLUSION485
Limites de la recherche
Recommandations et pistes de recherche
ANNEXE A
IMAGES DE LA SÉRIE <i>BREAKING BAD</i> 494
ANNEXE B
IMAGES DE LA SÉRIE <i>CHICAGO FIRE</i> 497
INTODS DE EN SEIGE CITICAGO I INE
ANNEXE C
IMAGES DE LA SÉRIE <i>LE GENTLEMAN</i> 498
ANNEXE D
IMAGES DES SÉRIES 19-2501
ANNEXE E
IMAGES DE LA SÉRIE DURHAM COUNTY503
ANNEXE F
SYNTHÈSE COMPARATIVE
LES MASCULINITÉS TÉLÉVISÉES DES SÉRIES NORD-AMÉRICAINES 506
ANNEXE G
TABLEAU
LES RÉFÉRENCES EXPLICITES OU ALLUSIVES AU GENRE513
RÉFÉRENCES528
MÉDIAGRAPHIE 571

RÉSUMÉ

Cette recherche propose une analyse comparative de la construction des identités narratives des personnages dits masculins dans un corpus nord-américain (Québec francophone, Canada anglophone, États-Unis) de séries télévisées diffusées depuis 2005.

Une analyse de séries a donc été réalisée en tentant de répondre à la question centrale suivante : « Comment les personnages masculins sont-ils représentés dans les séries télévisées nord-américaines contemporaines et, par conséquent, quels modèles et discours concernant la masculinité et le genre sont-ils véhiculés? » En choisissant l'angle d'approche du genre et de la masculinité, conçus en tant que constructions socioculturelles et narratives, nous cherchions à mettre en lumière les tendances relatives à l'articulation des récits identitaires des hommes, à cerner les caractéristiques qui leur sont prioritairement associées, et finalement à évaluer la diversité et les limites potentielles associées à cette catégorie de genre. Nous avions aussi pour objectif de vérifier comment celle-ci s'articule de manière intersectionnelle, c'est-à-dire en tenant compte d'autres axes de catégorisation telles que l'ethnie, la classe sociale, l'âge, la religion, etc. Plus largement, le but était donc de réfléchir à la manière dont s'articulent les identités dans les récits contemporains, alors que le genre est encore habituellement appréhendé en tant que « rapport social » (Macé, 2015), mais que l'essentialisme et le binarisme sont aussi de plus en plus remis en question, notamment sous l'impulsion des mouvements féministes et LGBTO.

La recherche s'est effectuée en deux grandes étapes: à la suite d'un visionnement inductif de 30 séries dramatiques populaires, lequel a permis de déceler les tendances narratives et thématiques des séries contemporaines, une analyse textuelle détaillée de six séries télévisées a été réalisée, dont deux pour chaque aire culturelle étudiée: les fictions états-uniennes *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) et *Chicago Fire* (NBC, 2012-), les productions québécoises *Le gentleman* (TVA, 2009-2013) et 19-2 (Ici Radio-Canada Télé, 2011-2015), finalement l'adaptation canadienne anglophone de 19-2 (Bravo, 2014-) et la série canadienne *Durham County* (The Movie Network, 2007-2010). Les analyses détaillées sont suivies par une synthèse interprétative; celleci vient compléter cette recherche par la présentation plus générale de spécificités locales et de tendances transnationales au sein du corpus large de séries visionnées.

Quelques tendances sont ainsi révélées, notamment la représentation plus emphatique de la vulnérabilité et de la sensibilité masculines au Québec, mais aussi l'attrait pour un « dualisme oppositionnel » des genres, voire une ambivalence importante concernant les identités et les rapports sociaux hétérosexuels. Au Canada anglais,

malgré une diversité de modèles, nous percevons une tendance plus manifeste à la valorisation de masculinités hégémoniques, au pouvoir « justifié » et « mérité ».

Notre analyse révèle aussi certaines tendances narratives plus générales, notamment une valorisation accrue de la sensibilité et de l'émotivité masculines sur tous les territoires, signe d'une volonté de déconstruire certaines caractéristiques de la masculinité traditionnelle et hégémonique. D'un autre côté, cette valorisation de l'émotivité et d'une plus grande diversité sexuelle et de genre s'accompagne fréquemment de visions ambivalentes des identités et rapports sociaux de sexe au 21^e siècle : les émotions exprimées par les hommes, habituellement négatives, remettent en question leur stoïcisme ou leur invulnérabilité, mais contribuent aussi souvent à la construction d'une vision oppositionnelle, d'un « renversement » des genres, au sein duquel la masculinité serait en crise et attaquée dans une société « postféministe ». Nous observons par ailleurs une certaine tendance à la diversification (de genre, d'orientation sexuelle, d'ethnie, d'âge, de classe sociale), mais cette diversité s'accompagne néanmoins encore d'une hiérarchisation des modèles qui vient complexifier les normes de genre hétéronormatives, mais non pas les déconstruire. Sur le plan formel, les procédés narratifs employés au sein des séries (flashbacks, scènes imaginées, effets de montage, etc.) semblent plus que jamais au service d'une énonciation de l'affect des hommes, mais semblent aussi servir paradoxalement à la construction syntaxique d'une différence genrée concernant leur vécu par rapport à celui des femmes et, dès lors, au maintien d'une norme traditionnelle concernant la performativité masculine. En somme, notre analyse révèle de nombreux paradoxes, le plus important étant la critique des masculinités hégémoniques : leur représentation et mise en récit déconstruisent souvent leur « naturalité » et traduisent une certaine conscience des inégalités sociales, mais aussi, paradoxalement, une fascination pour de tels modèles de genre, y compris à des fins de légitimation des séries. Loin de conclure toutefois à l'inanité des représentations, cette recherche tente plutôt de mettre en lumière et d'interroger ces ambivalences et paradoxes de la production télévisuelle contemporaine, en tant que signes des défis actuels de nos sociétés, profondément divisées en ce qui concerne la question du genre.

MOTS-CLÉS: séries télévisées, masculinité, genre, identité narrative, Amérique du Nord.

INTRODUCTION

Cette recherche propose une analyse comparative des masculinités télévisées dans quelques séries dramatiques québécoises francophones, canadiennes anglophones et états-uniennes diffusées depuis 2005. Un des objectifs centraux de cette thèse est donc de poser les bases d'une étude élargie de la représentation des identités de genre télévisées en Amérique du Nord et de fournir, par les voies d'une comparaison, de nouveaux éléments de compréhension concernant la construction narrative des personnages masculins au 21^e siècle. Pour ce faire, nous avons tenté de déterminer les manières diverses dont les personnages masculins, c'est-à-dire ceux désignés comme hommes au sein des récits, sont représentés et, plus généralement, mettre en lumière les discours concernant le genre et la masculinité qui sont véhiculés dans ces œuvres.

Cette recherche s'inscrit dans le champ des *cultural studies*; fidèle à leur tradition d'interdisciplinarité, l'analyse s'appuie donc sur divers ouvrages et théories en *gender studies*, en communication, en études télévisuelles et cinématographiques, en nouvelle sociologie des médias (théorie des médiacultures) et en sémiologie. Adoptant une approche critique et une conception du genre en tant que construction socioculturelle, notre analyse tente ainsi de déconstruire les évidences et de contester une conception essentialiste des identités: celle-ci évalue donc, entre autres, la diversité des représentations dans les nouvelles séries et tente de comprendre les normes de genre plus ou moins restrictives qui agissent sur la construction narrative des personnages. Plus généralement, cette recherche adopte une approche féministe qui permet d'évaluer tant les dimensions positives, négatives que stéréotypées des personnages masculins, tout en demeurant sensible à la question des rapports de pouvoir, de l'égalité des représentations et des conceptions hégémoniques du genre.

Afin de parvenir à des résultats significatifs, nous avons adopté une démarche de recherche en deux grandes étapes. Nous avons tout d'abord procédé à une analyse inductive de 30 séries dramatiques de *primetime*; ce visionnement inductif nous a permis de recueillir des données concernant les modèles de masculinité prédominants (principaux, secondaires), la construction narrative des personnages, les thématiques populaires et les procédés narratifs employés. Une analyse textuelle détaillée a ensuite été réalisée pour six séries télévisées dramatiques, à savoir deux pour chaque aire culturelle étudiée (Québec, Canada, États-Unis): *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), *Chicago Fire* (NBC, 2012-), *Le gentleman* (TVA, 2009-2013), les deux versions de 19-2 (Ici Radio-Canada Télé, 2011-2015) (Bravo, 2014-) et *Durham County* (The Movie Network, 2007-2010). Cette analyse en deux grandes étapes nous a permis de déterminer quelques spécificités concernant la construction narrative des masculinités et la représentation des rapports sociaux de sexe pour chaque production natíonale, en plus de mettre en lumière plusieurs tendances transnationales.

Le premier chapitre de cette thèse est consacré à la problématique et propose un état des lieux des études concernant la représentation des hommes à la télévision. Les deux chapitres suivants (chap. II et III) constituent le cadre théorique: nous présentons tout d'abord notre approche générale des représentations télévisuelles, inspirée des cultural studies et de la théorie des médiacultures. Il y est démontré que notre approche des représentations télévisuelles amène à les analyser en tant que médiations ou pratiques signifiantes qui contribuent au discours constant et ambivalent qu'une société entretient concernant ses identités et ses rapports sociaux de sexe. Le chapitre suivant (chap. III) définit les concepts-clés de cette recherche, à savoir l'identité narrative, le genre et la masculinité. Cet effort de conceptualisation nous mène, en fin de chapitre, à formuler plusieurs sous-questions de recherche qui permettront de répondre de manière plus exhaustive à notre question centrale. Le chapitre IV présente ensuite notre méthodologie ainsi que notre corpus d'analyse à hauteur variable.

Les cinq chapitres suivants (chap. V à IX) présentent l'analyse textuelle détaillée des six séries qui constituent le noyau de notre recherche: Breaking Bad (chap. V), Chicago Fire (chap. VI), Le gentleman (chap. VII), la série québécoise 19-2 et son remake pour le Canada anglais (chap. VIII) et Durham County (chap. IX). Les trois derniers chapitres (chap. X-XII) consistent en une interprétation et une discussion des grands résultats de notre recherche. Ces chapitres de synthèse s'appuient sur les conclusions de nos analyses textuelles détaillées, en plus d'inclure des résultats saillants de notre visionnement inductif de plusieurs autres séries, permettant ainsi de proposer une réflexion plus générale sur les grandes tendances des séries télévisées contemporaines.

Compte tenu du faible développement des études sur les masculinités télévisées au pays, le chapitre X est consacré spécifiquement aux productions télévisuelles canadiennes et québécoises et fait ressortir quelques spécificités locales concernant les modèles de genre et les tendances narratives. Le chapitre suivant (chap. XI) propose une réflexion approfondie concernant l'une des tendances narratives les plus centrales des productions nord-américaines, à savoir la représentation de masculinités en crise. Cette section propose une typologie de personnages, en plus de présenter plusieurs pistes d'interprétation de cette thématique populaire, profondément ambivalente. Le dernier chapitre (chap. XII) analyse plus en détail quelques tendances états-uniennes et/ou transnationales concernant la représentation des hommes, les procédés narratifs employés, la diversité et la hiérarchie des genres, la sexualité, etc. En dernière instance, notre synthèse tente de faire ressortir les similitudes et les différences, les survivances et les transformations des modèles, les visions conservatrices et progressistes, révélant au passage plusieurs ambivalences de nos séries télévisées contemporaines, confrontées au paradoxe du genre.

PARTIE 1: PRÉSENTATION DE LA RECHERCHE

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

La télévision est encore aujourd'hui une des plus importantes ressources de récits collectifs et imaginés. Certes, elle a subi des transformations profondes en ce qui concerne ses modes de production et de narration, ses technologies de diffusion, la diversification et l'accessibilité de ses contenus grâce à la numérisation, sans compter sa convergence avec Internet (Bennett et Strange, 2011; Gripsrud, 2010; Spigel et Olsson, 2004), mais elle demeure néanmoins le médium le plus utilisé et influent sur de nombreux territoires (Turner et Tay, 2009, p. 3).

Cette influence est en grande partie due à la popularité actuelle des séries télévisées. Celles-ci sont massivement regardées, non seulement lors de leur diffusion initiale sur une chaîne, mais aussi de manière exponentielle grâce aux nouveaux modes de visionnement permis par le développement de la télévision numérique et de l'Internet (vidéo sur demande (VOD), DVD, diffusion en continu (streaming), téléchargement légal ou illégal). Compte tenu de leur segmentation, de leur accessibilité multiplateforme et de leur récit habituellement centré sur la quotidienneté et des thématiques familières (Ellis, 1992, p. 158; Esquenazi, 2009c), les séries télévisées s'avèrent particulièrement bien adaptées aux modes de vie et aux pratiques communicationnelles contemporaines. Celles-ci rassemblent d'ailleurs « toutes les classes sociales et tous les âges » (Esquenazi, 2010, p. 5), étant même prisées des jeunes, un groupe sociodémographique qui regarde moins la télévision que les générations qui l'ont précédé, mais qui a fait du visionnement multiplateforme des fictions télé une de ses pratiques culturelles centrales (Di Crosta, 2011; Esquenazi, 2009b; Glevarec, 2012; Jost, 2011b). À constater l'intensification de la pratique, du

nombre de fans ainsi que de la quantité d'œuvres regardées en moyenne par chaque individu, il devient manifeste que la consommation domestique des séries télévisées est un phénomène culturel prédominant de notre époque contemporaine (Esquenazi, 2009b; Glevarec, 2012). Plus encore, selon certains observateurs, l'ère actuelle serait le théâtre d'une véritable *sériephilie* (Glevarec, 2012; Jost, 2011a), phénomène encouragé par l'avènement de l'Internet qui a consacré les fictions télé comme un des types de production culturelle les plus téléchargés à travers le monde.

Non seulement les séries télévisées ont-elles donc gagné en légitimité depuis les années 2000, comme en témoignent les discours récurrents sur leur « qualité » et leur « âge d'or », mais ces œuvres occupent aussi un pan considérable de nos référents collectifs. Pour reprendre la formulation d'Éric Macé, sans être « l'imaginaire de tous », les séries télévisées sont devenues « l'imaginaire connu de tous » (Macé, 2001a, p. 237; 2006b). Autrement dit, alors même que le paysage médiatique actuel, caractérisé par une offre variée et abondante, favorise plus que jamais la personnalisation et la diversification des pratiques culturelles, la télévision demeure une des sources centrales et quasi intarissables de références, symboles, modèles ou identités sociales virtuelles (Goffman, 1975; Beylot, 2005; Chalvon-Demersay, 2004), y compris pour ceux qui ne la regardent pas. Loin d'être banal, ce fait incite à prendre la télévision au sérieux, à s'interroger sur ses discours, et à tenter de voir, audelà du divertissement et de la simplicité apparente de ses récits, des univers et des personnages qui s'inscrivent dans les dialogues constants qu'une communauté entretient à propos d'elle-même et de sa réalité sociale.

Contrairement au cinéma, la consommation des productions télévisuelles s'apparente moins à une pratique réglée et occasionnelle, mais davantage à un rituel qui s'inscrit dans la quotidienneté: « la continuité et l'immersion de la télévision dans l'expérience sociale ordinaire » (Glevarec, 2010, p. 225) justifie, *voire exige*, l'étude des discours identitaires qu'elle médiatise. Sans prétendre que la télévision ait un

effet direct sur l'identité des individus, sa popularité et sa familiarité en font néanmoins une communicatrice importante de modèles ou de « ressources identitaires » (Barker, 1999) centraux pour la socialisation (Desaulniers, 1982), pour la formation des visions du monde et des possibilités d'être et d'agir. Selon Chris Barker (1999): « TV is the major communicative device for disseminating those representations which are constitutive of (and constituted by) cultural identity. » (p. 31) Ceci, sans compter que la télévision a aussi pour caractéristique d'ouvrir la sphère privée et intime sur la sphère publique et, par le fait même, de faciliter la mise en contact des individus avec une variété beaucoup plus grande de personnalités que ce que nous permettent nos interactions quotidiennes (Allen et Hill, 2004, p. 369-370). En tant que productions centrales de la culture de masse, il est donc possible de postuler que les séries télévisées révèlent, par les voies de la fiction, « la manière dont chaque société nationale, à un moment donné, se représente elle-même, à travers ses compromis provisoires et contesté [sic], ses idéaux, ses non-dits, ses stéréotypes, ses normativités et ses mythes » (Macé, 2006b, p. 86).

Bien que le manque de légitimité de la télévision ait longtemps contribué à sa dévalorisation en tant qu'objet de recherche (Hilmes, 2005; Pasquier, 2003), force est donc de constater que la télévision *compte*, aujourd'hui autant qu'à ses débuts. Le regain de popularité des récits télévisuels sériels depuis les années 2000 a d'ailleurs favorisé un développement plus que bienvenu des études sur cette forme de production culturelle et ses représentations. Dans ce domaine les études de genre, communément appelées *gender studies*, à savoir l'analyse des identités sexuées et de leurs représentations, ont particulièrement intéressé les spécialistes de la télévision. Compte tenu de sa prédominance au sein du social, la question du genre ne pouvait en effet que connaître un développement considérable, d'abord dans les milieux anglosaxons, pour ensuite devenir de plus en plus un sujet d'intérêt mondial.

Or, malgré la double effervescence actuelle des *gender studies* et des études télévisuelles, un sujet de recherche demeure peu développé, à savoir celui des *masculinités télévisées*. Les hommes sont en effet fort présents, voire quantitativement supérieurs aux femmes à la télévision, et pourtant, les études télévisuelles se sont très peu penchées de manière détaillée sur leur représentation. Si cet état de fait peut en premier lieu surprendre, un bref survol de l'histoire des *gender studies* permet d'expliquer cette situation. Les raisons de ce manque heuristique ont autant à voir avec les origines des *gender studies* qu'avec la popularité et la « féminité » supposée de la télévision.

1.1 État des études de genre sur la masculinité

Les études de genre (gender studies) « prennent pour objet les identités et les rapports de sexe en tant que constructions socioculturelles » (Sellier, 2005a, p. 70). Autrement dit, ce champ de recherche a globalement pour objectif d'analyser l'aspect communicationnel et socioculturellement construit des identités « sexuées », en premier lieu celles élaborées entre hommes et femmes, et, plus largement, la formation et la représentation des rapports sociaux de sexe. Ces recherches se sont progressivement développées depuis les années 1970-1980, décennie durant laquelle les premières études sur le genre et la communication ont été publiées (Dow et Wood, 2006, p. xiii). Ce champ de recherche s'intéresse notamment aux représentations construites et véhiculées à propos des hommes et des femmes — la façon de les décrire, de mettre en discours leurs identités, leurs comportements, leurs traits de personnalité, leurs actions, les rôles sociaux qui leur sont associés, etc. — et, plus largement, étudie la diversité et l'hybridité auxquelles donne lieu le genre en tant que « rapport social » (Macé, 2015). Les actes communicationnels et les pratiques culturelles sont ainsi reconnus comme contribuant à la formation ou contestation de

normes et de conventions (Feasey, 2008, p. 155; Dow, 2006, p. 264) concernant les genres, lesquelles peuvent avoir une influence importante sur les processus de construction identitaire des individus. Pour les gender studies, les modèles féminins ou masculins représentés dans les séries télévisées ne font donc pas que refléter une réalité sociale : ils contribuent à construire cette réalité et s'intègrent à nos réflexions collectives concernant les identités permises, encouragées, voire proscrites par une collectivité.

Au sein de ces préoccupations, l'étude des discours sur les hommes et la masculinité occupe encore une place minoritaire, bien qu'elle connaisse un développement impressionnant depuis le début des années 2000. En tant que champ de recherche, les gender studies se sont en effet surtout attardées à la représentation des femmes et à l'étude des discours portant sur la féminité (Brooks et Hébert, 2006, p. 304; MacKinnon, 2003, p. 8), et dans une moindre mesure à la question des hommes et de la construction du masculin. Les recherches portant plus explicitement sur les hommes et la masculinité se sont développées plus tardivement, surtout à partir des années 1990 : « In fact, it has been little more than a decade since serious study of masculinity surfaced in the discipline, and it has not yet achieved the sort of prominence that has been earned by other lines of inquiry related to gender and communication. » (Dow et Wood, 2006, p. xiii) Comme l'ont également souligné plusieurs chercheurs, le concept de genre a fréquemment été considéré dans le passé, et encore parfois aujourd'hui, comme ne s'appliquant qu'aux femmes ou à la féminité (Allen, 2002; Dow et Wood, 2006; Feasey, 2008; Hearn et Collinson, 1994, p. 100; Kimmel et Messner, 1992; Kimmel, Hearn et Connell, 2005)1. Autrement dit, les gender studies ont souvent été appréhendées comme un champ de recherche devant

¹ Il est révélateur qu'en 2006, en publiant le SAGE Handbook of Gender and Communication, les chercheuses Bonnie J. Dow et Julia T. Wood aient cru nécessaire de préciser que leur étude incluait à la fois le sujet des femmes et de la féminité et celui des hommes et de la masculinité, « since specific attention to the former has been uneven. » (p. xiii)

se limiter – ou se limitant *intrinsèquement* – à l'étude du « deuxième sexe », pour reprendre l'expression désormais consacrée de Simone de Beauvoir (1976a, b).

La plus faible proportion d'études sur les hommes et la masculinité s'explique entre autres par l'influence décisive des penseuses féministes sur le développement des gender studies. En tant que grandes instigatrices, elles ont contribué au développement des recherches concernant la représentation des genres dans les médias (Brooks et Hébert, 2006, p. 304). Pour des raisons évidentes et justifiées, les premières recherches féministes étaient centrées sur les femmes, sur leurs représentations et sur les discours médiatisés à leur sujet. Les nombreuses problématiques touchant spécifiquement la femme, notamment sa fréquente subordination sociale, rendaient plus nécessaire l'étude des discours véhiculés à son sujet et celui, plus général, de la féminité. Qui plus est, l'objectif était de ne pas détourner l'attention des femmes et des problématiques culturelles les concernant (MacKinnon, 2003, p. 8). Toutefois, comme l'ont expliqué Michael S. Kimmel et Michael Messner, l'intérêt tardif pour les représentations du masculin s'explique aussi par une autre raison, à savoir son invisibilité. En effet, le statut social privilégié de l'homme a longtemps rendu le genre masculin plus « invisible », surtout pour les hommes eux-mêmes qui se considèrent moins spontanément comme les détenteurs d'une identité de genre :

men often think of themselves as genderless, as if gender did not matter in the daily experience of our lives. Certainly, we can see the biological sex of individuals, but we rarely understand the ways in which gender—that complex of social meanings that is attached to biological sex—is enacted in our daily lives. (1992, p. 3)

Toute forme d'identification apparaît effectivement plus évidente pour les groupes subordonnés, plus spontanément pensés en fonction de leur différence. Le fait que le genre masculin soit demeuré plus souvent invisible explique donc, en partie, cette

sous-représentation des études, laquelle a elle-même contribué à la naturalisation du masculin et au manque de problématisation de ses fondements culturels (MacKinnon, 2003, p. 8).

Or, si le genre masculin est longtemps demeuré invisible, plusieurs transformations et mouvements sociaux des dernières décennies, notamment les luttes et contestations féministes, l'avancement socioprofessionnel des femmes et de certaines communautés immigrantes et ethniques, ou encore la remise en question du binarisme des identités sexuelles et de genre par les communautés LGBTQ, ont indéniablement éclairé sous un jour nouveau l'identité des hommes et leurs positions sociales. De manière indirecte, ces mouvements sociaux ont donc contribué au développement d'une préoccupation centrale pour la situation des hommes et des masculinités.

Il importe en effet de souligner que la présente étude est aussi produite dans un contexte socioculturel marqué par une préoccupation sans précédent pour la masculinité en Amérique du Nord. Autrement dit, si les études scientifiques et télévisuelles demeurent parcimonieuses, il est toutefois impossible d'en dire autant de la place accordée à cette question dans les médias nord-américains depuis le début des années 2000. La situation actuelle des hommes, leurs représentations, leurs problèmes sont en effet le sujet d'innombrables livres, articles, émissions, reportages ou documentaires. Les « spéciaux hommes » se multiplient dans les magazines féminins (Mayer et Dupuis-Déri, 2010), témoignant ainsi d'une fascination quasi intarissable pour « l'autre sexe » dont le genre semble n'avoir été reconnu que récemment. Se faisant l'écho de cette préoccupation pour l'identité masculine, les recherches scientifiques sur les hommes et les masculinités se sont donc multipliées depuis les années 2000 (Kimmel, Hearn et Connell, 2005, p. 1; Dow et Wood, 2006, p. xiii; Watson, 2009), non seulement en gender studies, mais aussi dans plusieurs disciplines des sciences sociales telles que la sociologie, la psychologie et l'anthropologie. En ce début de 21^e siècle, il y a donc, hors de tout doute, un intérêt public considérable pour les hommes en tant qu'hommes, c'est-à-dire une volonté d'en apprendre davantage sur leur situation sociale, tant en ce qui concerne leurs identités, leurs comportements ou les problématiques qui les concernent davantage (Kimmel, Hearn et Connell, 2005, p. 1). Comme l'affirme Elwood Watson (2009): « The contemporary twenty-first century American male is an individual who is scrutinized more than ever before. » (p. 11) Toutefois, malgré ce développement récent, beaucoup de recherches restent encore à faire. Selon Judith A. Allen (2002): « Histories of femininity and of masculinity [...] are at very different stages of development. » (p. 193) Cette observation est encore plus vraie dans le domaine circonscrit des médias.

1.2 La recherche sur la représentation médiatique de la masculinité

Les études *médiatiques* sur les hommes et les masculinités (les discours, récits et modèles qui leur sont associés) sont encore plus parcellaires, si nous les comparons aux recherches plus générales consacrées aux « réalités des hommes », c'est-à-dire à leur situation et à leurs pratiques en société. En d'autres termes, la question de la *représentation* des hommes est beaucoup plus marginale (Cohan et Hark, 1993; Neale, 1983). Selon Elwood Watson (2009), il y a là un manque indéniable à combler:

At no time in American history have we seen as much media attention given to men from all walks of life, involved in various professions, diverse educational levels, all races and ethnicities. While there has been a plethora of scholarship discussing American women and feminism from multiple perspectives, [...] there has been very little work done discussing contemporary American men and masculinity as it relates to the mediated version of manhood. (p. 1)

Ce constat est encore plus frappant au Canada, où les recherches sur les représentations médiatiques des hommes et des masculinités sont encore moins nombreuses qu'aux États-Unis. En effet, la très grande majorité des études canadiennes s'inscrit dans le champ des sciences sociales et adopte une perspective historique ou sociologique. Les ouvrages s'attardant au moins partiellement à la masculinité dans les productions culturelles (Greig et Martino, 2012; Laker, 2012; Mirrlees et Kispal-Kovacs, 2013; Moss, 2011; Nathanson et Young, 2001; Ramsay, 2011; Sloniowski et Rose, 2014) représentent donc une branche minoritaire de la recherche.

Au Québec, toutes proportions gardées, les études sur les hommes et les masculinités sont relativement nombreuses et sont l'objet d'un « développement majeur » (Genest Dufault et Dulac, 2010, p. 55). Toutefois, le même constat s'impose : la majorité des recherches s'inscrit elle aussi dans le champ des sciences sociales et a globalement pour objectif d'étudier la réalité sociale des hommes d'aujourd'hui, et non les discours médiatisés à leur sujet. Selon la récente recension bibliographique de Genest Dufault et Dulac (2010), le travail social et la psychologie sont les deux « disciplines des sciences humaines qui ont le plus contribué au développement du champ » (p. 57) au Québec. Autrement dit, la plupart des recherches adoptent des approches empiriques pour l'étude des hommes ou sont des recherches appliquées : les objectifs centraux sont de récolter des données (sociodémographiques, socioéconomiques, psychosociologiques, criminologiques, etc.) afin de mieux comprendre les « réalités » des hommes québécois et de développer des techniques d'intervention adaptées (Deslauriers et al., 2010). En ce sens, le Québec représente un « terreau fertile en ce qui concerne les écrits sur les réalités masculines » (Genest Dufault et Dulac, 2010, p. 46), mais beaucoup moins en ce qui concerne l'étude critique des pratiques communicationnelles et des représentations médiatiques. Ceci peut notamment s'expliquer par l'influence plus restreinte des cultural studies dans le Québec francophone, ce qui a eu pour conséquence que les recherches sur les identités de

genre se sont davantage développées dans d'autres disciplines des sciences humaines et sociales, reléguant les études culturelles et médiatiques dans une position marginale.

1.3 La masculinité dans les études télévisuelles

C'est durant les années 1970 que s'est développée une approche genrée des productions cinématographiques (Burch et Sellier, 2009, p. 9); de même, les *cultural studies* britanniques ont favorisé, vers la fin de cette même décennie, un développement exponentiel des études de genre sur la télévision. Pourtant, peu de recherches ont été réalisées sur les masculinités *télévisées*, c'est-à-dire les représentations des hommes et les discours sur cette grande catégorie de genre au sein des productions télévisuelles (Butsch, 2003; Casey *et al.* 2008, p. 107; Feasey, 2008; Lotz, 2014, p. 10). Les recherches portant sur leur représentation au cinéma sont plus nombreuses (Baker, 2008, 2015; Bruzzi, 2013; Cohan et Hark, 1993; Cohan, 1997; Edwards, 2006; Jeffords, 1994); de même, il est incontestable que les livres portant sur la représentation des hommes dans divers types de productions média connaissent une forte croissance depuis le début des années 2000. Toutefois, peu d'entre eux portent spécifiquement sur la télévision (Charlebois, 2012; Cowlishaw, 2015; Feasey, 2008; Lotz, 2014; Nettleton, 2009).

Les études publiées à propos de la représentation des hommes à la télévision sont habituellement courtes et intégrées à des ouvrages plus généraux concernant les masculinités médiatisées (Baker, 2008, 2015; Beynon, 2002; Craig, 1992; Edwards, 2006; Fiske, 2011; Gauntlett, 2002; Horrocks, 1995; Mackinnon, 2003; Malin, 2005; Moss, 2011; Watson, 2009). Ceci empêche le développement d'une réflexion plus complexe et détaillée sur les discours spécifiques à ce médium : « As such, this work

can never fully develop the complexities and potential contradictions at stake in this particular area of investigation. » (Feasey, 2008, p. 4) À titre de preuve de cette sous-représentation, la liste des ouvrages en télévision et en *gender studies* produite en 2010 par Toby Miller (p. 42) contient une proportion significative de titres concernant la femme, la féminité ou le féminisme, alors qu'aucun ne porte explicitement sur le sujet des hommes et de la masculinité. Qui plus est, selon une estimation récente, environ trois pour cent seulement des articles — déjà peu nombreux — publiés sur les masculinités dans les médias populaires porteraient sur des séries télévisées (Dennis, 2012, p. 112). Selon Jeffery Dennis, ce taux apparaît particulièrement faible, puisque non seulement y a-t-il davantage d'épisodes de séries télévisées produits chaque année que de films, mais la plupart des gens regardent désormais davantage de productions télévisuelles que de longs-métrages (2012, p. 112).

Si les études télévisuelles portant sur la masculinité sont encore peu développées aux États-Unis, cela est encore plus vrai au Québec et au Canada. Nonobstant quelques articles et études dans des ouvrages collectifs (Atkinson, 2011; Beard, 2014; Defino, 2013; Greig et Holloway, 2012; Gruben, 2014; Nathanson et Young, 2001; Robidoux, 2012; Steenberg et Tasker, 2014), presqu'aucune recherche sur la masculinité et la télévision n'a été produite au Canada. Au Québec, les travaux portant sur les séries télévisées (téléséries) sont relativement peu nombreux et ce, malgré leur popularité incontestable. Les études télévisuelles canadiennes, mues par une tradition de recherche en économie politique et une conception dominante du médium en tant qu'outil de nation building (Druick et Kotsopoulos, 2008, p. 2), se sont en effet davantage concentrées sur les questions de réglementation et de financement, plutôt que sur le contenu des productions (Beaty et Sullivan, 2006, p. 4). Par conséquent, hormis quelques articles, études partielles dans des livres (Laberge, 2012; Legris, 2013) ou mémoires (Émond, 2009), aucune recherche exhaustive sur les masculinités télévisées n'a donc été publiée au Québec. Et pourtant, peu importe

le territoire concerné, cette rareté entre en contradiction avec la présence effective des hommes dans l'univers des séries télévisées contemporaines.

1.3.1 Les hommes à la télévision

Une proportion imposante des séries télévisées nord-américaines les plus populaires depuis les quinze dernières années est centrée principalement sur des personnages masculins (Martin, 2013; Nettleton, 2009). Plus encore, celles-ci ont été presque toutes créées par des hommes². Ce phénomène commence d'ailleurs à attirer l'attention de quelques chercheurs et journalistes qui dénoncent, ou simplement constatent, la prédominance des hommes dans les nouvelles séries télévisées populaires et réputées. Par exemple, selon le journaliste Brett Martin, les séries états-uniennes les plus populaires et encensées depuis les années 2000³ contiennent certes des personnages féminins, mais ceux-ci sont habituellement relégués aux rôles secondaires ou de soutien (Martin, 2013, p. 5). La série judiciaire *Damages* (FX, 2007-2012) ferait ainsi figure d'exception, étant une des seules productions de la dernière décennie à avoir été reconnue comme étant complexe et « de qualité », tout en étant majoritairement centrée sur des personnages féminins (2013, p. 13). Les

² Cette prédominance des hommes dans les postes de créateurs, showrunners, producteurs exécutifs et réalisateurs des séries de primetime est à ce point importante et naturalisée, qu'elle passe souvent inaperçue. Dans un récent ouvrage, Martin Winckler (2012) propose une liste de seize scénaristes talentueux de séries télé en France, au Royaume-Uni et aux États-Unis (p. 34-35). À la fin de son énumération, celui-ci demande : « Ces femmes et ces hommes, qu'ont-ils de particulier? Ce sont des professionnels de la narration. » Or, la précédente liste de Winckler ne contenait en fait aucun nom de femme. Ceci illustre à quel point les hommes occupent une place majoritaire dans les rôles créatifs à la télévision, mais aussi à quel point la dimension fortement genrée de ces professions demeure souvent invisible, même pour les observateurs les plus aguerris et les mieux intentionnés.

³ Sans faire une liste exhaustive, on peut constater qu'une grande proportion des séries télévisées étatsuniennes ayant joui d'un succès populaire et/ou critique depuis 2000 sont centrées principalement sur des personnages masculins: *The Sopranos, The Wire, Six Feet Under, Rome, Lost, The Shield, Rescue* Me, Prison Break, Nip/Tuck, Deadwood, Mad Men, Breaking Bad, The Walking Dead, House of Cards, True Detective. Plusieurs de ces œuvres seront analysées dans le cadre de cette thèse.

hommes occupent ainsi une place de choix au sein des séries télévisées de *primetime*, ce qui a pour corollaire que plusieurs de ces fictions abordent directement le sujet de la masculinité (Martin, 2013, p. 13) : ce que signifie être un homme, quels identités et choix de vie s'offrent à eux, etc.

Si ce phénomène commence à être interrogé aux États-Unis, il est toutefois peu souvent souligné qu'un phénomène similaire est perceptible au Canada et au Québec. Au Canada anglais, certaines des cotes d'écoute les plus élevées pour des fictions locales mettent certes en scène une majorité de personnages féminins; toutefois, plusieurs succès tant populaires que critiques de la dernière décennie sont centrés principalement sur des hommes. Trailer Park Boys (Showcase/Netflix, 2001-), The Listener (CTV, 2009-2014), Flashpoint (CTV, 2008-2012), Murdoch Mysteries (Citytv/CBC, 2004-), Durham County (The Movie Network, 2007-2010), Call Me Fitz (The Movie Network, 2010-2013), Republic of Doyle (CBC, 2010-2014) sont des œuvres à la longévité et aux cotes d'écoute appréciables et qui ont su attirer l'attention des journalistes.

Au Québec, bon nombre de séries télévisées de la dernière décennie qui ont connu une popularité et/ou des critiques élogieuses ont elles aussi été créées par des hommes et mettent principalement en scène des personnages masculins: *Minuit, le soir* (Radio-Canada (SRC) ⁴, 2005-2007); *Le négociateur* (TVA, 2005-2008); *Les Invincibles* (SRC, 2005-2009); *C.A.* (SRC, 2006-2010); *Le gentleman* (TVA, 2009-2013); *19-2* (SRC, 2011-2015), *Série noire* (SRC, 2014-2016), *Les beaux malaises* (TVA, 2014-2016), etc. À n'en point douter, ces séries sont des contributions télévisuelles fort intéressantes, des œuvres fascinantes et dignes d'intérêt. Tout aussi manifeste est toutefois le fait que les hommes y occupent une place centrale et que cet aspect *genré* des œuvres a été beaucoup moins documenté que leur qualité présumée

⁴ Nous emploierons dorénavant l'abréviation SRC (Société Radio-Canada) afin de référer à la chaîne généraliste publique canadienne Ici Radio-Canada Télé.

ou leur popularité. Le succès et la légitimité d'une production semblent donc souvent reléguer dans l'ombre l'identité sexuée de ses personnages ou artisans. Mais même au-delà des questions de popularité ou de légitimité, un examen de la production télévisuelle sérielle des dix dernières années révèle que les personnages masculins y occupent une place significative, laquelle demeure encore peu étudiée⁵. Là se trouve à notre sens l'enjeu le plus important.

Un tel manque d'études télévisuelles s'explique par le fait que les femmes ont souvent été pensées comme les principales utilisatrices de la télévision (Macé, 2006a), particulièrement durant les premières décennies d'implantation de ce médium (Spigel, 1992). La télévision a donc été conçue comme un médium domestique s'adressant principalement aux femmes (Allen, 1992, p. 27-28; Feasey, 2008), voire étant carrément d'essence féminine (Hilmes, 2005; Imre, 2009; Petro, 1986). Selon Dennis (2012), le manque de recherches sur la représentation du genre masculin aurait aussi à voir avec le malaise de nombreux chercheurs en masculinity studies à travailler sur des productions populaires, ce qui serait relié à une perception différentielle de l'étude de la culture de masse, selon qu'elle est associée aux femmes ou aux hommes. Les premières recherches en cultural studies portant sur des productions jugées « féminines », telles que les soap operas, permettaient en effet de revaloriser des genres narratifs si lourdement marginalisés. Elles ont ainsi été interprétées comme des tentatives de réhabilitation de productions culturelles dévalorisées, un objectif démocratique au fondement même des cultural studies. Mais selon Dennis (2012), alors que les études sur les productions télévisuelles qualifiées

⁵ Cette importance des personnages masculins dans les nouvelles séries n'a pourtant pas échappé à l'œil attentif des journalistes. De nombreux articles et éditoriaux ont récemment fait état de cette popularité de la thématique de la masculinité à la télévision. Il y est habituellement stipulé que celle-ci représente une des thématiques centrales aux États-Unis (Catlett, 11 juin 2015; Gyori, 2012; Havas, 6 mars 2015; Holmes, 18 mai 2011; Marcotte, 7 sept. 2011; Peck, 10 oct. 2011; Rosin, 8 sept. 2011; Stanley, 3 janv. 2010; Wright, 10 oct. 2011). Au Québec, ce sujet a également été l'objet d'articles et d'émissions. Le journaliste Stéphane Baillargeon (4 avril 2015) appelait ainsi récemment de ses vœux la production d'une étude québécoise sur les personnages masculins des séries télévisées, à l'image de ces quelques ouvrages qui commencent à être publiés aux États-Unis.

de « féminines » répondent à une intention politique de revalorisation du féminin, et des femmes elles-mêmes souvent dévalorisées dans leur identité et leurs capacités d'interprétation, il est difficile de procéder à des études sur la masculinité à partir des mêmes prémisses. Bien que les productions jugées « masculines » ne soient pas toutes considérées comme des chefs-d'œuvre, tant s'en faut, elles sont moins systématiquement considérées comme des « plaisirs coupables ». Peut-être l'état des études sur les masculinités télévisées s'explique-t-il donc aussi par cette persistance d'une vision différentielle, genrée, de l'importance de ce type de recherche. Mais par le fait même, cela renforce une conception différentielle du féminin comme étant associé à la culture populaire, et du masculin à la culture légitime, du moins dans leur traitement scientifique!

Considérant l'état de la production télévisuelle nord-américaine contemporaine, la question des masculinités apparaît ainsi comme un angle mort ou, tout au moins, comme un champ de recherche qui nécessite un investissement plus substantiel de la part des chercheuses et chercheurs en études communicationnelles et télévisuelles. Tout d'abord, pour une raison évidente : puisque les identités des femmes et nos conceptions de la féminité sont considérées comme étant socialement et culturellement construites, cela signifie que la masculinité doit aussi être conçue comme une construction socioculturelle et comme une identité de genre qui est appelée à être influencée par nos discours et productions média. Comme l'ont bien souligné Kimmel, Hearn et Connell: « Revealing the dynamics of gender [...] also makes masculinity visible and problematizes the position of men. » (2005, p. 1). Puisque le genre est un concept relationnel (Connell, 2005; Macé, 2015; Mackinnon, 2003; Nixon, 1997), la signification, les discours et les attributs associés à un genre se construisent toujours en relation et en comparaison avec d'autres identités. Pour ces raisons, une étude plus approfondie des discours identitaires masculins est nécessaire afin de permettre une compréhension adéquate des modèles de genre médiatisés dans les productions télévisuelles et, par le fait même, « éviter l'écueil méthodologique qui consiste à rabattre les problématiques de genre sur l'étude des seules femmes. » (Dorlin, 2008, p. 100) En somme, comme l'affirme Judith Allen (2002): « Scrutinizing the other sex included in the category "gender"—men, and thus the cultural elaboration of masculinities—is a distinctive and arguably critically important historical project. » (p. 192)

Qui plus est, une étude des séries télévisées centrées sur des hommes est pertinente afin d'analyser de manière critique les discours de genre qu'elles contiennent. Cela représente un moyen d'interroger et de déconstruire nos grandes catégories culturelles : l'importance des hommes et de la thématique « tendance » de la masculinité au petit écran met en lumière l'arbitraire association traditionnelle de la culture populaire à la féminité. Finalement, sans évidemment entériner ou naturaliser la qualité associée à certaines œuvres, l'étude des masculinités télévisées représente aussi, à notre avis, une façon d'explorer le phénomène de légitimation touchant actuellement de nombreuses séries : étudier quelques-unes de ces œuvres à travers le prisme du genre permettra, nous l'espérons, de mieux comprendre les réseaux complexes qui se tissent entre les ordres culturels et identitaires.

En somme, les hommes et la *masculinité*, en tant que grande catégorie sociale, font actuellement l'objet d'un intérêt scientifique sans précédent (Watson, 2009, p. 11), mais peu en ce qui concerne leurs dimensions imaginaires et imaginées. Les personnages qui peuplent nos fictions écraniques ne sont pourtant jamais de pures fabulations : elles sont au contraire extrêmement révélatrices de notre monde social, des visions et normes de genre qui circulent et se confrontent, des modèles d'être et d'agir qui sont valorisés ou réprimés, enfin des stéréotypes. Une étude critique des représentations de la masculinité ne peut donc que constituer, selon nous, un apport significatif et nécessaire aux études en communication.

1.4 Objectifs et question de recherche

Notre recherche consiste en une étude synchronique et comparative des discours identitaires associés à des personnages masculins dans plusieurs séries télévisées dramatiques nord-américaines (québécoises francophones, canadiennes anglophones et états-uniennes anglophones) de *primetime* diffusées depuis 2005. Cette étude entend ainsi contribuer à une meilleure compréhension des discours et modèles de genre actuellement colportés par une des formes de productions télévisuelles les plus populaires, à savoir la *série télévisée*.

Plus précisément, notre recherche consiste en une analyse détaillée des personnages fictifs masculins dans quelques fictions et des discours identitaires qui leur sont associés. Un personnage masculin renvoie ici à toute personne fictive identifiée en tant qu'homme, qui est décrite et mise en scène dans une série télé, c'est-à-dire dont le vécu et les actions font partie intégrante du récit. Nous chercherons ainsi à répondre à la question centrale suivante : « Comment les personnages masculins sontils représentés dans les séries télévisées nord-américaines contemporaines et, par conséquent, quels modèles et discours concernant la masculinité et le genre sont-ils véhiculés? » ⁶ En employant la masculinité en tant qu'angle d'approche des représentations et récits télévisuels, nous chercherons à mettre en lumière la diversité relative des identités de genre qui sont télévisées et de mieux comprendre comment se configurent les rapports sociaux de sexe dans ces fictions. Comme nous l'expliquerons plus loin (chap. III), notre recherche s'appuie sur une conception socioconstructiviste qui déconstruit l'« évidence » du genre et s'oppose à une conception essentialiste et binaire des identités humaines. Pour cette raison, un des buts ultimes de cette recherche est également de comprendre la manière dont se

⁶ Les questions secondaires de recherche (sous-questions) sont présentées à la fin du cadre théorique (voir section 3.4).

configurent les identités narratives des personnages, dans un contexte marqué par des mouvements importants et opposés de revendication d'une plus grande diversité de genre et de revalorisation d'une conception binaire et hétéronormative des rapports sociaux.

1.5 Justification de l'étude

1.5.1 L'étude des séries télévisées

Le choix de centrer notre étude sur des séries télévisées de primetime, ou séries de grande écoute, se justifie par les raisons précédemment évoquées, à savoir leur popularité et leur rattachement à ce que nous pouvons appeler de bon droit une pratique culturelle emblématique du début du 21^e siècle. Les séries télévisées de primetime sont en effet habituellement promues en tant que grands rendez-vous télévisuels : celles-ci représentent des programmes d'appel pour la télévision, qui les valorise en tant que productions vedettes et les promeut massivement (Esquenazi, 2009b, p. 13-14). Quoique ces séries n'aient pas toujours les cotes d'écoute les plus élevées – d'autres formats tels que les sitcoms ou les téléréalités ont parfois des cotes d'écoute meilleures ou similaires -, leur statut de rendez-vous télévisuel leur confère une place privilégiée au sein de la culture populaire (Benassi, 2011, p. 86-87), et donc une « respectabilité culturelle » (Ellis, 1992, p. 163). La valorisation de cette forme sérielle contribue à leur popularité, mais aussi à leur visionnement plus répandu, tant d'un point de vue démographique, géographique que temporel. Plus encore, contrairement aux émissions de flux (journaux télévisés, jeux, talk shows, émissions d'affaires publiques, etc.) ou aux téléréalités⁷, les séries télévisées sont des œuvres

⁷ Il importe en effet de souligner que la téléréalité, actuellement fort populaire, fonctionne habituellement selon un principe de réitération ponctuelle de l'éphémère : chaque saison permet ainsi

beaucoup plus facilement accessibles à la suite de leur diffusion initiale, tant sous forme de DVD, que grâce à différents modes d'archivage en format numérique, ce qui favorise également leur pérennité et leur visionnement multiplateforme.

Plus encore, malgré notre approche critique de la légitimité culturelle, il importe de souligner que le statut distinctif des séries de *primetime* et les nombreux discours de légitimation (Jost, 2011a; Newman et Levine, 2012) qui les entourent en justifient également l'étude. Alors que la fiction télévisuelle a longtemps été méprisée, voire ignorée par les critiques et l'élite intellectuelle, considérée comme une forme culturelle inférieure au cinéma, nous sommes témoins depuis une vingtaine d'années d'un « processus puissant de valorisation » et de « requalification de valeur » (Glevarec, 2012) des séries télévisées ⁸. De nombreux journalistes, critiques et chercheurs défendent désormais la série en tant que production culturelle majeure, intelligente, innovante et de « qualité » ⁹; certains n'hésitent d'ailleurs pas à qualifier l'époque actuelle de nouvel « âge d'or » (Martin, 2013; Pérez-Gómez, 2011) des fictions télé. La publication exponentielle d'ouvrages scientifiques à leur sujet depuis le début des années 2000 (Allrath et Gymnich, 2005; Bednarek, 2010; Benassi, 2000;

de renouveler le concept de base et sa popularité. Les histoires et « personnages » tombent rapidement dans l'oubli une fois la saison terminée : leur visionnement ultérieur ou l'intérêt pour un participant d'une saison précédente apparaissent ainsi, pour la majorité des téléspectateurs, comme des aberrations, puisque l'important est l'actualisation du format et le renouvellement des mises en situation grâce à de nouveaux candidats. Au contraire, les séries télévisées font partie de ces programmes de stock qui sont reconnus comme des productions distinctives, et donc relativement dissociées de l'actualité de la programmation. Regarder une série peut ainsi se faire plusieurs années après sa diffusion initiale.

⁸ Nous avons conscience de contribuer à cette légitimation en axant notre recherche sur les séries de *primetime*, plutôt que sur d'autres productions télévisuelles. Néanmoins, le choix de cet objet de recherche est davantage motivé par sa *popularité* que par sa position dans la hiérarchie culturelle. De plus, soulignons que le fait de prendre en compte la légitimité d'une forme artistique ne revient pas à entériner cette forme de distinction, mais plutôt à reconnaître l'influence de ce discours sur les pratiques culturelles des individus. C'est sous cet angle que le concept de légitimité nous interpelle. Nous approfondirons la question de la nouvelle légitimité des séries dans la section 12.6

⁹ Nous faisons ici référence aux séries télévisées de *primetime* qui ont été associées au courant de la « Quality TV » (Jancovich et Lyons, 2003; Jost, 2014b; McCabe et Akass, 2007).

Colonna, 2010; Creeber, 2004; Esquenazi, 2009b, 2010; Glevarec, 2012; Jost, 2011a, 2014b; Létourneau, 2010; Martin, 2013; McCabe et Akass, 2007; Mittell, 2015; Sepulchre, 2011; Thornham et Purvis, 2005; Winckler, 2002, 2005, 2012) témoigne également de ce mouvement de légitimation. Ces discours concernant la qualité des séries sont également appropriés par de nombreux téléspectateurs qui décrivent ces nouvelles fictions en ces termes et défendent leur « valeur » ou leur caractère plus « cinématographique ».

Tout en demeurant critique, il importe donc de prendre en compte leur statut distinctif: bien que certains observateurs parlent de la nouvelle légitimité de la « télévision », et non pas des séries télé, une telle formulation relève de la synecdoque. En effet, certains types de fiction n'ont presque pas été touchés par ce regain d'intérêt et de légitimité, au premier chef les soap operas diffusés durant le jour — pourtant exemplaires dans leur sérialité — ainsi que les fictions jeunesse. L'engouement populaire et critique pour les séries coïncide également avec l'avènement d'autres genres télévisuels tels que les téléréalités qui, non seulement sont habituellement exclues de toute forme de discours sur la Quality TV, mais ont probablement même contribué indirectement à leur légitimation. Les séries de primetime sont donc perçues comme des œuvres télévisuelles, mais aussi, en un certain sens, comme des productions « moins télévisuelles » que d'autres (Jost, 2011a, p. 3). En ce sens, la popularité et la valorisation des séries de prime-time en font des œuvres médiatiques qui occupent une place significative dans les référents culturels et l'imaginaire collectif des contemporains.

Soulignons finalement que les séries de *primetime* peuvent encourager un investissement temporel et émotionnel plus important que d'autres productions, ce qui les rend encore plus intéressantes dans le cadre d'une étude de modèles identitaires télévisés. Certes, la majorité de la production télévisuelle est bel et bien *sérielle*; toutefois, les fictions auxquelles on réserve habituellement le terme de *séries*

se distinguent en ce qu'elles sont réellement expérimentées par la plupart des téléspectateurs comme des œuvres sérielles exigeant un investissement considérable en ce qui concerne la durée, les efforts cognitifs et les processus de rétention mémorielle: « one of the key temporal aspects of seriality is its ritualistic pattern of engagement » (Mittell, 2015, p. 28). La longue durée des séries télévisées, leur consommation sous le registre de l'intimité et de la domesticité, ainsi que la plasticité de leur pratique de visionnement (Glevarec, 2012), encouragent l'attachement et l'identification des téléspectateurs. Comme le rappelle Jean-Pierre Esquenazi : « Dans l'intimité de la maison, soumis à un nombre minimal d'obligations, nous sommes prêts à entrer dans des relations fortes et durables avec des objets culturels comme les séries télévisées. » (2009b, p. 81) Leur mise en marché sous forme de coffrets collector et, plus récemment, leur archivage sur des sites en ligne favorisent une lecture attentive, voire parfois répétée, d'épisodes à des fins de divertissement, de remémoration nostalgique, ou encore d'analyse exhaustive de l'intrigue et de la narration. Le phénomène du binge watching (visionnement compulsif), terme habituellement réservé à l'écoute des séries télévisées, témoigne d'ailleurs à quel point le contexte numérique actuel encourage un investissement temporel et émotionnel qualitativement et quantitativement plus important.

Les séries de *primetime* ont finalement la particularité d'être l'objet de nombreux prolongements transmédiaux (Jenkins, 2006; Mittell, 2015) : l'univers diégétique ou le récit d'une série connaît de plus en plus de développements simultanés sur Internet et sur d'autres médias. Cette transmédialité augmente la visibilité de la production télévisuelle et permet aussi de fidéliser les téléspectateurs, d'accroître l'investissement temporel et émotionnel, enfin d'établir plus solidement l'œuvre dans le quotidien des fans. Le contexte actuel, tant dans ses dimensions technologiques qu'économiques, contribue ainsi à attribuer aux séries télévisées de *primetime*, et aux personnages qu'elles mettent en scène, un statut des plus enviables au sein de notre culture.

1.5.2 Le choix d'un corpus nord-américain

Notre choix de procéder à l'analyse de séries télévisées issues de trois territoires nord-américains (États-Unis, Canada, Québec) peut sembler ambitieux, du moins non conventionnel. Toutefois, ce choix est motivé par une volonté de contribuer au développement des études sur les masculinités télévisées, tout en adaptant notre recherche à la réalité télévisuelle et au processus éminemment complexe de construction des discours de genre dans nos médias.

Un des problèmes centraux de la recherche sur les masculinités télévisées est en effet son manque de diversité culturelle et géographique, autrement dit son ethnocentrisme états-unien. Les quelques ouvrages parus récemment concernent quasi exclusivement des productions états-uniennes et/ou britanniques (Baker, 2015; Cowlishaw, 2015; Feasey, 2008; Lotz, 2014; MacKinnon, 2003; Moss, 2011; Nettleton, 2009; Watson, 2009). En conséquence, le corpus d'œuvres étudiées est encore majoritairement anglophone et états-unien. Précisons que dans la grande majorité des recherches, la production dite *américaine* est considérée comme se limitant aux œuvres états-uniennes. Ce problème n'est pas uniquement attribuable à l'origine des auteurs, mais aussi à une tendance forte à l'américanisation des études télévisuelles, y compris lorsque les recherches sont produites à l'extérieur du pays. À titre d'exemple, les études télévisuelles françaises, actuellement fort prolifiques, portent elles aussi, dans une large mesure, sur des productions états-uniennes, ce qui amène certains observateurs à conclure que de telles recherches ont pour vocation centrale « d'étudier l'*américanité* de ce genre » (Hubier et Le Vagueresse, 2014, p. 4).

Bien des raisons expliquent cet intérêt disproportionné pour les productions étatsuniennes, en premier lieu leur popularité à l'international. Comme le souligne justement Dennis : « Most work is done on US media, perhaps because globalization has ensured that US media is, to a great extent, everyone's media. » (2012, p. 113) Le fait que les séries états-uniennes soient les plus exportées et consommées à travers le monde contribue indéniablement à leur hégémonie au sein des études télévisuelles et de genre, en incitant à la publication de recherches à leur sujet, puisqu'elles sont plus susceptibles d'attirer des lecteurs...et des ventes.

La popularité et l'influence des États-Unis ne doivent évidemment pas être occultées. Notre étude en tiendra compte – comment étudier les masculinités télévisées sans faire la moindre référence à des succès mondiaux tels que *Mad Men* ou *Breaking Bad*? –, mais elle tentera aussi d'aller plus loin, en intégrant d'autres productions et d'autres localités. L'étude comparative permet d'étudier les productions états-uniennes en forte demande et de bénéficier des apports théoriques récents à leur sujet, tout en approfondissant l'étude en les comparant à d'autres productions nationales et en révélant des similitudes et différences que seule la comparaison permet de découvrir. Un des objectifs centraux de notre recherche est ainsi de contribuer au développement des connaissances sur les masculinités télévisées au Canada et au Québec, à travers leur inscription plus large dans une étude nord-américaine de la sérialité télévisuelle.

Encore trop peu exploitée, l'approche comparative nous semble en effet une avenue pertinente pour l'analyse des séries télévisées. Une étude centrée sur un seul territoire apparaît peu représentative de la culture télévisuelle contemporaine : dans un contexte post-network¹⁰ marqué par un néolibéralisme qui a favorisé la déréglementation et l'ouverture aux marchés, l'industrie télévisuelle fonctionne de plus en plus à travers des réseaux transnationaux d'échange et de diffusion (Chalaby, 2005). Les partenariats et pratiques de coproduction se multiplient, tout comme celles d'achat de

¹⁰ L'ère télévisuelle dite *post-network* est caractérisée par la fin de l'oligarchie des grands réseaux généralistes, la montée en puissance des chaînes câblées et des nouveaux services de diffusion, de même que la multiplication des plateformes, ce qui favorise un contrôle accru des téléspectateurs sur leurs habitudes d'écoute (Lotz, 2007b; Mirrlees, 2013, p. 430).

formats étrangers et de création d'adaptations locales. Comme l'a très bien expliqué Rixon (2003), les productions étrangères que nous regardons n'agissent donc pas en tant que discours extérieurs (« *alien* ») : elles font partie intégrante de notre culture télévisuelle (p. 50) et des influences pouvant agir sur les productions locales :

Any new approach must move away from the crude rather stilted view of imports as pernicious flows across borders offering little to the recipient nation; it must be able to help us understand how domestic and foreign programmes [...] are shaped and placed in such a way to work dynamically together on our screens. (p. 51)

Plus que jamais, les séries se déplacent, les idées circulent et se *glocalisent*: il est temps d'adapter nos recherches à cette réalité¹¹. Certes, la comparaison ne signifie pas qu'il faille gommer certaines spécificités, notamment l'ampleur relative des industries télévisuelles, leur différence démographique ou encore les divergences en ce qui concerne leur popularité. Les États-Unis possèdent incontestablement une industrie télévisuelle dont l'ampleur – tant sur le plan de la capacité de production que de la circulation des œuvres – est supérieure à celle des deux autres aires culturelles que nous étudierons. D'un point de vue proportionnel, les cotes d'écoute varient aussi considérablement : celles des productions québécoises surpassent ainsi

¹¹ L'objectif n'est pas ici de nier l'exception culturelle et linguistique du Québec ainsi que les spécificités de sa production fictionnelle, abondante et fort populaire. Par contre, cet état de fait ne signifie pas pour autant que sa production ne bénéficie pas d'influences extérieures. À titre d'exemple, lors d'une table ronde tenue à Montréal en 2014 (« Les séries télé au Québec », colloque international Télé en séries. De la fascination populaire à l'observation critique, Université de Montréal, 24 mai 2014), quelques scénaristes et réalisateurs québécois ont fait part de leurs influences créatives. Certains affirmaient regarder beaucoup de télé, d'autres pas...mais la constante est que les influences mentionnées étaient presque toutes états-uniennes (Seinfeld, The Golden Girls, Twin Peaks, Mad Men, Six Feet Under, V, La femme bionique, Star Trek: The Next Generation, The Shield). Soulignons, à titre d'anecdote, que des membres de l'assistance ont souligné l'absence de femmes invitées pour l'occasion ce qui, bien que se justifiant par la disponibilité des intervenants, confirme aussi nos précédents propos concernant la place prédominante des hommes dans les productions télévisuelles les plus estimées. En ce qui concerne le Canada anglais, l'influence des États-Unis est incontestable - les cotes d'écoute les plus importantes étant habituellement des productions états-uniennes -, mais il importe aussi de souligner l'influence du Québec grâce à la pratique de plus en plus répandue d'adaptation de séries venant de la province francophone.

habituellement celles du Canada anglais et même, dans bien des cas, celles des États-Unis. De même, bien que le Canada anglais connaisse certains succès populaires et/ou critiques, celui-ci n'a pas connu un phénomène de légitimation et d'engouement d'une ampleur similaire à celle des États-Unis ou du Québec. Ces différences sont évidemment prises en compte dans notre étude. Toutefois, il est possible de garder en mémoire l'asymétrie des différentes industries, notamment celle absolument centrale concernant les rapports de pouvoir économiques et culturels (Mirrlees et Kispal-Kovacs, 2013, p. XV), tout en les comparant et en s'intéressant aux influences qui circulent concernant les constructions fictionnelles de la masculinité.

Dans un contexte caractérisé par des migrations constantes, par la mondialisation des cultures, par la perte d'influence des institutions locales et des grands récits rassembleurs, de même que par une diffusion des productions au-delà des frontières, les identités et discours de genre se construisent et circulent de manière beaucoup plus *virtuelle* ou *transnationale* (Appadurai, 1996; Connell, 1998, 2005; Hegde, 2011). L'environnement médiatique contemporain contribue au désancrage (*disembedding*) de l'individu, lequel n'est plus uniquement en contact avec sa localité, mais est confronté plus que jamais à une multitude de modes de vie possibles – ce qu'Anthony Giddens nomme des « lifestyle choices » (1991) – et d'identités. Dans ce contexte, le genre est de plus en plus appelé à se construire de manière transnationale:

Global flows of media technologies, migration, and the unfettered mobility of capital rework old logics of domination in new global forms. The subject of sexuality and cultural politics gets caught in the global crossfire, and the issues are no longer contained within national borders and local domains. (Hegde, 2011, p. 1)

Ces nouvelles configurations sociales et médiatiques influencent nos processus de formation identitaire, surtout en ce qui concerne les conceptions partagées de la

masculinité et de la féminité. L'instauration d'un ordre transnational des genres signifie que se développent actuellement de nouvelles arènes, de nouveaux lieux symboliques de construction et de négociation des relations sociales, au-delà des confins d'un pays ou d'une région (Connell, 2005, p. xxiii) :

Locally situated lives are now (indeed, have long been) powerfully influenced by geopolitical struggles, global markets, multinational corporations, labor migrations, transnational media. It is time for this fundamental fact to be built into our analysis of men and masculinities. (Connell, 1998, p. 7)

Le fait de centrer notre étude sur un corpus trinational permettra d'éclairer les similitudes (échanges, emprunts, négociations) ainsi que les différences ou les résistances concernant les masculinités popularisées par ces trois cultures télévisuelles, en contact de plus en plus étroit. Le choix d'un corpus nord-américain pourrait aussi permettre d'apporter un éclairage nouveau concernant certaines conclusions des recherches portant sur les masculinités télévisées aux États-Unis. L'américanocentrisme des études télévisuelles devient en effet problématique dans les limites qu'il peut imposer à l'interprétation. En centrant uniquement la recherche sur les États-Unis, certains chercheurs concluent trop facilement à l' « américanité » des modèles de masculinité qui sont véhiculés, autrement dit à la spécificité étatsunienne de ces visions du genre ou du phénomène de la Quality TV. Or, une étude d'autres cultures nationales pourrait mettre en lumière des similitudes que le cantonnement à la seule production états-unienne ne peut évidemment révéler. Le problème des précédentes études sur les masculinités télévisées ne réside donc pas dans leur inexactitude, mais bien dans leur incomplétude : il y a peut-être bien des spécificités états-uniennes concernant la manière de représenter le genre, mais la comparaison s'avère nécessaire afin d'en faire la preuve concrète et d'éviter, par le fait même, une association expéditive de certains modèles de genre à l'exception américaine. D'un autre côté, il se pourrait que certaines tendances ou discours de genre relèvent de visions plus transnationales, d'où l'utilité de la comparaison.

Il va sans dire que les limites de cette recherche relèvent de son ambition même. En centrant notre étude sur un corpus large et trinational d'œuvres télévisuelles, il ne sera évidemment pas possible de procéder à une analyse aussi exhaustive et minutieuse de chaque série. Toutefois, en adoptant une telle approche comparative, notre recherche espère pouvoir proposer un état des lieux – forcément partiel, mais approfondi et documenté – de la construction des identités masculines fictionnelles et sérielles, dans un contexte culturel, non point totalement décloisonné, mais travaillé par une plus grande mobilité, hybridation et diversité. Nous espérons pouvoir ainsi poser les bases d'une étude élargie du phénomène des masculinités télévisées en Amérique du Nord et présenter des hypothèses qui encourageront un développement subséquent des recherches.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE (1)12

L'ANALYSE DES REPRÉSENTATIONS TÉLÉVISUELLES

Les masculinités télévisées doivent être envisagées en tant que phénomène complexe de production de sens. Pour cette raison, notre étude s'inscrit dans la mouvance des cultural studies, conçues comme un champ de recherche dont la spécificité ne relève pas tant d'une théorie unifiée, mais d'une approche critique et éthique des médias, centrée sur l'analyse des rapports de pouvoir, des hiérarchies, des normes et de la diversité constituant la culture. Nous nous appuyons sur un des a priori fondamentaux des cultural studies, à savoir celui de l'interdisciplinarité ou de la célébration d'une indiscipline scientifique (Maigret, 2005, p. 28; 2009, p. 14) qui brouille délibérément les cadres disciplinaires, tout en conservant une cohérence épistémologique. La présente recherche s'appuie donc sur différents travaux en cultural studies, en études de genre (gender studies), en études télévisuelles et cinématographiques, en études sur les hommes et les masculinités (masculinity studies, sociologie de la masculinité), en études féministes, en nouvelle sociologie des médias, en sémiologie, voire même brièvement en sciences cognitives. Cette indiscipline, moins anarchique que fédératrice d'une vision critique des productions télévisuelles et des identités, permet selon nous d'appréhender les masculinités imaginaires du petit écran, non pas comme de simples « inventions » ou « miroirs » d'une société, mais bien comme des ressources communicationnelles, autrement dit

Le cadre théorique est divisé en deux chapitres. Bien que cette pratique soit quelque peu inhabituelle, celle-ci nous a semblé la meilleure option afin de présenter adéquatement l'approche théorique et les concepts centraux. Avant de définir nos concepts (chap. III), le présent chapitre explique en détail notre approche épistémologique des représentations télévisuelles. Compte tenu de la popularité de la théorie des représentations-reflets en études télévisuelles, il nous semblait important de nous y opposer clairement avant de poursuivre la conceptualisation.

des *médiations* (Macé, 2000, 2001b) qui contribuent à la « construction de la réalité sociale » (Maigret et Macé, 2005, p. 11) et révèlent les manières diverses dont une collectivité se pense et se dit « à un moment donné et sous une forme évidemment spécifique » (Macé, 2006b, p. 11).

En revendiquant l'importance de l'étude de la culture populaire, les cultural studies ont contribué de manière considérable au développement des travaux sur la télévision et sur les genres (gender studies). Dans ce champ de recherche, la culture est étudiée en demeurant attentif aux rapports de pouvoir, c'est-à-dire aux « mécanismes de domination et de résistance » (Mattelart et Neveu, 1996, p. 23); ceci se traduit notamment par une attention portée à la fonction idéologique des représentations ainsi qu'à la hiérarchisation des discours, au-delà de leur diversité apparente. En provoquant un « choc constructiviste et démocratique » (Maigret, 2005, p. 30), les cultural studies ont eu le mérite de dénaturaliser les identités, les visions de l'autre. De plus, celles-ci rappellent que la télévision communique certes des discours complexes voire parfois contradictoires (Mirrlees et Kispal-Kovacs, 2013, p. 8), mais que ceci s'accompagne fréquemment de la création d'une hégémonie 13, de la valorisation de certains discours au détriment d'autres et de tentatives de résolution des contradictions sociales (Spigel, 2004a, p. 9). Ce point est central pour notre recherche et nous aidera à analyser les différentes masculinités télévisées et le caractère idéologique des représentations. Les cultural studies adoptent donc une « vision démocratique de la culture » et sont sensibles aux liens existant entre culture et pouvoir (Couldry, 2000, p. 2): c'est ce que nous proposons d'appeler une approche éthique des médias : « We should not be afraid of acknowledging that the values of cultural studies are those of cultural and political democracy and the progressive undermining of inequalities of power. » (Couldry, 2000, p. 6) Le but de l'approche des cultural studies est précisément d'étudier la diversité relative de nos

¹³ Le concept d'hégémonie sera présenté dans le chapitre III (section 3.3.1).

représentations – ici de genre –, tout en révélant, par un regard critique, les enjeux de pouvoir qui structurent et organisent notre imaginaire culturel.

Notre recherche tient également compte des récents ouvrages français en cultural studies (De B'béri Ebanda, 2010; Glevarec, Macé et Maigret, 2008; Mattelart et Neveu, 1996, 2008) et, plus particulièrement, ceux concernant la théorie des médiacultures (Macé, 2000, 2001a, 2001b, 2002, 2003, 2006a, 2006b, 2007; Maigret et Macé, 2005; Maigret, 2009, 2013, 2015). Ces développements théoriques permettent de compléter les cultural studies anglo-saxonnes. Globalement, les médiacultures renvoient à « l'ensemble des rapports sociaux et des expériences médiatisés par les représentations médiatiques et leurs usages » (Macé, 2006b, p. 11-12). Cette approche, fidèle en cela aux préceptes des cultural studies, s'appuie sur une conception anthropologique de la culture¹⁴ (Barker, 2000; Bennett, 2005; Hall, 2008a, Maigret et Macé, 2005; Maigret, 2009, p. 13); elle s'intéresse donc à toute « production de sens » (Maigret et Macé, 2005, p. 11) et s'oppose à une conception élitiste et légitimiste du culturel (Mattelart et Neveu, 2008, p. 36). Il s'agit ainsi d'une approche « à la fois compréhensive et critique » (Macé, 2002, p. 52), sensible à l'articulation complexe des rapports de pouvoir et de la construction de sens au sein de la culture (Maigret, 2009, p. 13). Comme il sera expliqué plus loin (chap. III), cette théorie permet aussi de théoriser plus finement la nature conflictuelle, ambivalente et plurielle, des représentations télévisuelles ainsi que le lien que la culture de masse entretient avec le réel.

Par ailleurs, selon Mattelart et Neveu, un des problèmes centraux des *cultural studies* est qu'elles ont habituellement fait abstraction de l'*histoire* et de l'*économie* (1996, p. 29; 2008, p. 44), autrement dit du contexte entourant la production d'œuvres

¹⁴ Selon une conception anthropologique, la culture peut être définie comme tout ce qui relève de l'activité humaine, des « modes de vie » (Cuche 2010; Marchbank et Letherby 2007) et des significations sociales partagées (Barker 2000, p. 8; Hall 1997, p. 1). Selon Raymond Williams (2009 [1977], 2014 [1976]), la culture renvoie ainsi au mode de vie entier et distinct (« a whole way of life »).

culturelles. David Hesmondhalgh (2008) a également émis cette critique et affirmé que les cultural studies devraient porter davantage attention aux questions d'économie politique, c'est-à-dire tenir compte du contexte économique, politique, social et technologique des industries culturelles. Il importe en effet de reconnaître que la télévision fait partie intégrante de ce que nous nommons les industries culturelles. Les chaînes diffusant des séries n'ont pas toutes le même statut ou le même mode de financement, ce qui doit absolument être pris en compte. Comme l'affirme Séverine Barthes (2010), « il est impossible de saisir les enjeux réels de ces programmes [les séries télévisées dramatiques de primetime] sans s'intéresser aux conditions industrielles dans lesquelles ils naissent » (p. 9). Dans une recherche similaire à la nôtre, Pamela Nettleton (2009) soutenait également ce point de vue : « representations of masculinity come to exist in particular cultural, social, economic, and market conditions » (p. 20). Notre recherche n'est certes pas centrée prioritairement sur les questions d'économie politique, mais nous tenterons néanmoins de compléter nos observations en tenant compte du contexte social et institutionnel ainsi que de la chaîne émettrice, puisque son mode de financement et sa stratégie de programmation peuvent avoir une influence sur les discours identitaires télédiffusés.

Notre recherche s'appuie par ailleurs sur différents travaux en *masculinity studies* (études des hommes et des masculinités) qui s'inscrivent dans la continuité des études féministes (Brod, 1987; Brod et Kaufman, 1994; Carrigan, Connell et Lee, 1985; Gardiner, 2002, 2005; Kimmel, 2000, 2008, 2012, 2013; Welzer-Lang, 2000, 2008; Whitehead, 2002, 2006a, 2006b). Ces recherches utilisent les théories et concepts issus de travaux féministes afin de les appliquer à l'étude des hommes, surtout en ce qui concerne la conceptualisation du genre en tant que *construction sociale* (Gardiner, 2005, p. 35) et relationnelle, ainsi que l'intérêt pour la question des rapports de

pouvoir et de domination (Gardiner, 2005, p. 47). Une approche féministe¹⁵ est ainsi préoccupée par la question centrale de l'équité et de l'égalité des représentations de genre. Selon Mirrlees et Kispal-Kovacs, la recherche est ainsi guidée par la question suivante: « Does TV play a role in maintaining inequitable gender relations between men and women in society or is it an instrument for promoting greater gender equality between them? » (2013, p. 6) Il est donc important de souligner que notre recherche ne s'inscrit pas dans le champ des études masculinistes 16, lesquelles ont habituellement pour objectif de contester les mouvements féministes (Gardiner, 2005; Dupuis-Déri, 2015), de nier l'inégalité historique des rapports hommes-femmes, de promouvoir systématiquement les intérêts des hommes, de valoriser une vision obligatoirement différentialiste des genres, voire parfois même de « s'oppos[er] à l'égalité de genre » (Welzer-Lang et Zaouche Gaudron, 2011, p. 8). Au contraire, notre objectif est d'analyser les discours et modèles construits à propos de l'identité des hommes dans certaines productions télévisuelles, tant dans leurs dimensions positives que négatives 17, mais toujours selon un point de vue égalitariste qui s'oppose à une conception naturaliste ou inégalitaire des identités sexuées.

¹⁵ Le féminisme est ici défini comme le « mouvement pour la liberté, l'égalité et la dignité des femmes face aux hommes » (Lamoureux et Dupuis-Déri, 2015, p. 10). Dans le cadre de cette recherche, l'objectif est donc de demeurer attentive à l'égalité des représentations. Autrement dit, tout en analysant en détail les modèles masculins, le but est de demeurer également critique aux dimensions relationnelles et aux rapports de pouvoir qui peuvent être à l'œuvre entre ceux-ci et les femmes, de même qu'avec les individus s'identifiant à d'autres identités sexuelles et de genre.

¹⁶ Le champ des *masculinity studies* n'est pas homogène et certains travaux adoptent un point de vue réactionnaire, revalorisant par exemple une conception radicalement oppositionnelle et naturalisante des hommes et des femmes. Notre recherche ne partage pas cette posture théorique, mais bien celle d'une autre branche importante des *masculinity studies* qui s'appuie sur des prémisses féministes (Gardiner, 2005, p. 47) et interroge les représentations des hommes « imaginées » dans les médias (Kimmel, 2002, p. ix).

¹⁷ Comme le soulignent Mélissa Mayer et Francis Dupuis-Déri, « les féministes ne nient pas l'existence de discriminations ou d'oppressions dont certains hommes peuvent être victimes », notamment en raison d'autres dimensions de leur identité (ethnie, classe sociale, orientation sexuelle, etc.). Le féminisme refuse simplement l'*a priori* masculiniste que les hommes seraient globalement opprimés ou discriminés « en tant que classe » (2010, p. 13).

Au-delà de la diversité disciplinaire, notre étude met ainsi fondamentalement l'accent sur la dimension constitutive de la culture (Barker, 1999; Hall, 1997, 2008a), de même que sur le caractère social du langage (Hall, 1997). En d'autres termes, elle a comme a priori que la signification attribuée aux choses, aux phénomènes, aux individus – et notamment à leur identité –, n'est pas innée, naturelle et immuable, mais est toujours le résultat d'une construction socioculturelle et discursive, ce qui justifie dès lors la pertinence d'une étude sérieuse des modèles identitaires dans les productions télévisuelles.

2.1 L'étude des séries télévisées et la « réalité » des représentations

Selon Jean-Pierre Esquenazi, « les séries [télévisées] sont le genre fictionnel certainement le plus concerné par la relation au réel » (2011a, p. 211). Le fait d'étudier les masculinités télévisées selon une perspective communicationnelle et critique, plutôt que simplement esthétique, nous confronte à la nécessité de clarifier le lien théorique que nous concevons entre fiction télévisuelle et réalité : une recherche telle que la nôtre suppose en effet qu'il y ait minimalement une pertinence sociale et scientifique à l'analyse de tels matériaux audiovisuels, que cette pertinence soit définie comme une forme de représentativité ou d'influence sur le réel. Puisque le lien entre télévision fictionnelle et réalité a donné lieu à tant de théories diverses et contradictoires, il apparaît nécessaire, en début de recherche, de « replacer la fiction dans le contexte global de nos manières de représenter le monde et d'interagir avec lui » (Schaeffer, 1999, p. 15) et d'expliquer comment seront interprétés les modèles et discours de genre contenus dans les séries télévisées.

Soulignons d'emblée que « le concept de réalité n'est pas aussi monolithique qu'on le croit » (Esquenazi, 2011a, p. 193); il est en effet possible de déceler plusieurs niveaux

de relations différents avec une fiction télévisuelle. Toute série télévisée réfère tout d'abord, bien entendu, à la réalité de sa production, en plus de renvoyer à un support matériel bien réel. En ce sens, « toute fiction est [...] une "paraphrase" de ses conditions de productions : elle révèle ou traduit, de façon indirecte, les méthodes de travail aussi bien que les idées de ses producteurs. » (Esquenazi, 2011a, p. 198) Toujours selon Esquenazi, une fiction télé peut aussi entretenir un lien ténu avec la réalité pour certains téléspectateurs.rices, ce qui arrive lorsque celle-ci est interprétée comme une « illustration ou exemplification [de son propre] monde vécu » (2011a, p. 201). Il y a donc toujours trois ordres de réalité reliés à une fiction télévisée, à savoir celui de sa production, celui du monde qu'elle représente en tant que texte et celui du spectateur (Esquenazi, 2011a). Toutefois, dans le cadre de cette recherche, il ne s'agira pas d'étudier les séries en tant que « trace[s] concrète[s] » d'une production » (Esquenazi, 2011a, p. 201), pas plus qu'il ne sera possible d'interroger le rapport intime de certains téléspectateurs.rices à ces œuvres, bien que cela aurait été très pertinent. Notre recherche appréhende plutôt le lien entre réalité et série télévisée selon l'angle des objets sériels eux-mêmes, conçus en tant qu'« objets narratifs audiovisuels » (Esquenazi, 2009b) qui font partie intégrante de la réalité sociale et construisent des « représentations [de] point[s] de vue sur le monde contemporain » (Esquenazi, 2011a, p. 201) et sur les identités de genre.

2.1.1 Télévision et réalité, ou pour en finir avec la métaphore du miroir

Le rapport entre fiction télévisuelle et réalité n'a eu de cesse de préoccuper les chercheurs en sciences sociales et humaines. Certains ont radicalement déconstruit ce lien, définissant alors ce média de masse comme un véritable dispositif de mystification, une machine à produire des représentations fausses, idéalisées, stéréotypées ou carrément mensongères. Les discours télévisuels y sont alors perçus

comme n'ayant aucune similitude – ou très mince – avec la réalité, comme étant caractérisés principalement par leur dimension divertissante et dépolitisante (Postman, 2006), et dès lors comme étant potentiellement nocifs pour la formation des citoyens. Toutefois, nombre de chercheurs – et nous en faisons partie – s'opposent à cette vision réductrice et reconnaissent une certaine forme de représentativité des discours télévisuels, ce qui a entraîné l'élaboration de nombreuses métaphores.

Plusieurs chercheurs ont ainsi développé une approche théorique des représentations télévisuelles qui est encore à ce jour très prisée : l'approche mimétique ou réflective 18 et ses métaphores populaires du miroir ou du reflet (Deroide, 2011; Legris, 2013; Létourneau, 2010; Mehl, 1992; Winckler, 2002, 2005). Reconnaissant a priori une forme de représentativité des fictions télévisuelles, une telle approche mimétique ou réflective consiste à appréhender les discours médiatiques en tant qu'éléments

¹⁸ En nous inspirant d'une traduction proposée par Hall pour le mot anglais reflective (2008a, p. 90), nous proposons le qualificatif « réflective » afin de définir cette approche théorique qui consiste à analyser les représentations télévisuelles en tant que reflets plus ou moins exacts de la réalité. Précisons que Stuart Hall définissait ainsi, en anglais, la reflective or mimetic approach: « In the reflective approach, meaning is thought to lie in the object, person, idea or event in the real world, and language functions like a mirror, to reflect the true meaning as it already exists in the world. » (1997, p. 24) Or, si le terme « réflectif » n'a pas tout à fait cette signification en français, nous en suggérons néanmoins l'utilisation, car il nous apparaît préférable à celui de « réflexif », lequel sous-entend une forme de « réflexivité critique » (Macé, 2006b, p. 108). Éric Macé avait d'ailleurs bien résumé ce double sens du terme reflection : « d'un côté il veut bien dire "réflexivité critique", mais d'un autre côté il veut aussi dire "reflet", c'est-à-dire prétention non critique et non réflexive à la "copie de la réalité". » (2006b, p. 108) Si cette double acception du terme peut être utile dans d'autres circonstances, notamment afin de bien théoriser les médiacultures, notre propos ici est plutôt de démontrer qu'une approche des représentations en tant que « reflets » s'appuie uniquement sur une conception non critique ou réflexive des représentations, autrement dit sur le postulat qu'il est possible de représenter le monde « tel qu'il est », presque par réflexe. C'est afin d'éviter l'ambiguïté relative au terme réflexif que nous lui préférons donc celui de réflectif. Dans un article, Hall affirme en effet que les cultural studies s'opposent « au rôle résiduel et purement réflectif assigné au "culturel". » (2008a, p. 90) [nous soulignons] Plus encore, bien que le terme « mimétique » permette de résumer cette position théorique, celui de réflectif nous semble encore plus parlant, puisqu'il rappelle directement l'importance des métaphores de « reflet » et de « miroir », si souvent employées pour la télévision. Finalement, compte tenu de la popularité actuelle des émissions dites réflexives (Spies, 2004), c'est-àdire centrées sur la télévision elle-même et sur une réflexivité critique du médium, il nous semble plus que jamais nécessaire d'opérer une distinction entre ce que nous appelons une théorie réflective des représentations et cette tendance aux émissions autoréférentielles.

extérieurs à ce que nous nommons la « réalité », pour ensuite analyser leur fidélité plus ou moins grande face à celle-ci. Les métaphores afférentes du miroir et du reflet recèlent ainsi l'avantage de postuler une certaine forme de représentativité ou de « réalisme » des discours télévisuels, tout en allouant suffisamment de latitude au chercheur quant au niveau d'altération ou de divergence qu'il souhaitera néanmoins leur reconnaître. En phase avec l'ère de la néo-télévision (Casetti et Odin, 1990; Eco, 1987) ou de la post-télévision (Missika, 2006), la métaphore du miroir a aussi l'avantage de souligner l'importance grandissante accordée par ce médium à la représentation de destins individuels plutôt que collectifs.

Au Québec, là où les efforts de construction et d'affirmation d'une culture nationale ont été particulièrement importants, les études portant sur les téléromans se sont grandement articulées autour d'une telle approche de la télévision en tant que miroir/reflet (Atkinson, Bélanger et Proulx, 1998¹⁹; de la Garde, 2002; Legris, 2013) et ce, même si certains travaux tentaient évidemment de nuancer ou de complexifier cette théorie (de la Garde, 2002; Desaulniers, 1996; Nguyên-Duy, 1999, p. 147). À titre d'exemple, la théorie des fictions télévisuelles en tant que « reflets », popularisée par Renée Legris (2013), s'appuie sur une telle conceptualisation des représentations, tout en rappelant que la création fictionnelle oblige à une référence allusive, et donc à une reformulation, à cause de la transposition imaginaire des personnages et des situations dans un récit inventé. La théorie du reflet, proche parente de la métaphore du miroir, souligne ainsi la représentativité allusive et partielle des fictions télévisuelles, tout en rejetant la possibilité d'une pure auto-référentialité (Legris, 2013, p. 72). Allant dans le même sens, les concepts de *miroir déformant* ou de

¹⁹ À titre d'exemple, voici comment Atkinson, Bélanger et Proulx (1998) font référence au réalisme des téléromans et téléséries au Québec: « C'est le réalisme qui constitue le fondement de l'appréciation du téléroman. Le réalisme se présente comme un continuum qui s'étend du vraisemblable au portrait de société. La majorité des personnes préfèrent se rapprocher du reflet de société. » (p. 6) « On apprécie avant tout la composante réaliste de l'histoire, encore plus comme reflet du réel que comme simple vraisemblance. » (p. 14)

représentation déformée (Belletante, 2009) reconnaissent l'ancrage des discours télévisuels dans le monde, tout en postulant que le médium opère toujours une reconstruction ou une manipulation de la réalité. Cette théorie peut ainsi signifier que la télévision propose une représentation extrêmement partielle, modifiée, voire dangereusement tendancieuse. Partant du postulat d'une possible représentation « objective » de la réalité, la métaphore du miroir déformant agit ainsi à titre d'explication des processus de reproduction sélective de la réalité sociale; la sousreprésentation de certaines communautés culturelles, de certains événements ou valeurs, est ainsi interprétée comme le signe de leur relégation dans un « angle mort du miroir » (Legris, 2013, p. 84). La métaphore du « miroir déformant » est donc fréquemment utilisée, puisque celle-ci permet de concilier deux observations - à première vue contradictoires - concernant les représentations télévisuelles : d'un côté, nous avons l'intime conviction que la télévision fait référence à des aspects de notre réalité vécue, bref qu'elle s'adresse à nous et, d'un autre côté, qu'elle réinterprète ou modifie cette réalité, notamment à travers certains procédés d'idéalisation ou de construction de stéréotypes.

Certes, la théorie de la télévision-miroir ou de la télévision-reflet a le mérite, non négligeable, de démontrer que les séries télévisées font référence à notre réalité sociale, justifiant du coup la pertinence même de leur analyse; néanmoins, il nous semble nécessaire de s'affranchir de cette métaphore et, par le fait même, de délaisser une fois pour toutes une telle conception réflective ou imitative (Hall, 1997, p. 24; Moscovici, 1988), laquelle est tenace en études télévisuelles. En effet, le problème majeur d'une telle approche est qu'elle sous-entend une vision des actes communicationnels en tant que simples *transmissions* ou références mimétiques à une réalité déjà-là, dont la signification ferait consensus. Le fait de mettre en lumière des absences ou stéréotypes, comme le font les tenants de cette approche, est évidemment souhaitable; le problème réside toutefois dans l'attachement à la notion de *reflet* ou de *miroir* comme métaphore explicative, sans compter que celle-ci amène à interpréter

les dimensions négatives des représentations comme étant nécessairement « fausses », déformées, plutôt que représentatives d'un certain imaginaire du moment. À notre avis, la théorie du « miroir » laisse aussi transparaître un manque d'assises théoriques qui vient affaiblir, en dernière instance, la valeur des résultats de la recherche : cette approche semble en effet pouvoir endosser tous les degrés de référentialisation d'une production télé au réel, parfois même jusqu'à sa révocation pure et simple. Elle semble ainsi souffrir d'un manque de théorisation de ses concepts afférents, à la fois si parlants et si complexes, de référentialité et de réalité. Une telle conception réflective doit donc selon nous être dépassée et complexifiée afin de mieux tenir compte du lien dialectique qui unit réalité sociale et fictions télévisuelles; celle-ci est en effet dupe de l'architecture conventionnelle du social et de la culture.

Selon Stuart Hall, le problème central d'une conception mimétique ou réflective des représentations télévisuelles est qu'elle enjoint le chercheur à les évaluer en fonction de leur niveau de réflexion ou de distorsion (1997) de la réalité. Celui-ci devient donc facilement aveuglé par des questionnements concernant le « réalisme », c'est-à-dire le degré de correspondance plus ou moins grand d'une représentation télévisuelle par rapport à la « réalité » ou son caractère plus ou moins « fictif ». Derrière toutes les approches des représentations télévisuelles en tant que « reflets » ou « miroir » se cache en effet ce présupposé important, à savoir que la réalité serait évidente, objective et consensuelle. Qu'il s'agisse d'une vision des séries télé en tant que miroirs fidèles, déformants ou franchement trompeurs, toutes ces théories présupposent un monisme ontologique et un seul univers de discours (« one-world frame » (Doležel, 1998)). Elles ont donc en commun de pouvoir être résumées comme des approches refusant toute forme d'autonomie ou de dimension constitutive des univers fictionnels : « fictional particulars are sacrificed so that the actual world may preserve its ontological purity. » (Doležel, 1998, p. 10) Une approche réflective enferme par conséquent dans un cadre d'analyse qui circonscrit dangereusement l'étude des représentations télévisuelles et de genre.

Certes, les séries télévisées créent parfois un véritable « point de contact de la diégèse fictionnelle avec le temps réel et social ou avec le monde situé et daté attaché à une configuration historique » (p. 221), ce qu'Hervé Glevarec nomme un « effet de réel » (2010). Les séries peuvent ainsi chercher à s'inscrire explicitement dans le temps social, notamment en référant à certains événements de l'actualité. Les séries intègrent d'ailleurs habituellement certains éléments factuels qui font explicitement « référence à notre monde » (Jost, 2009, p. 92); il peut donc tout à fait nous arriver d'interpréter certains personnages ou péripéties comme étant réalistes. Le problème ne réside pas dans la reconnaissance d'un tel état de fait, mais plutôt dans la conception du réel qui sous-tend généralement les études télévisuelles. De plus, la théorie réflective des médias entraîne quasi inexorablement une vision limitative du réalisme potentiel des représentations; les aspects du récit qui semblent faire moins directement référence à la réalité sont alors mis au compte de la créativité des concepteurs, comme si celle-ci relevait d'une subjectivité inaliénable, ce qui revient à occulter l'influence de la culture sur le développement des modes d'expression artistiques. Au contraire, si nous remettons en question la différence de statut ontologique entre la réalité et les représentations télévisuelles, celles-ci peuvent être appréhendées d'un point de vue dialectique : à la fois comme des références fréquentes à une réalité sociale relativement consensuelle et comme des productions discursives contribuant elles-mêmes à la construction/interprétation continue de cette réalité.

2.1.2 La construction sociale de la réalité

Le concept de réalité est ici appréhendé comme une construction fondamentalement sociale, culturelle et discursive. Le socioconstructivisme postule que les productions médiatiques ne se contentent pas de simplement refléter ou communiquer une réalité déjà-là, puisque « la communication crée ce que nous appelons la *réalité* » (Watzlawick, 1978, p. 7). Une précision s'impose d'emblée : le socioconstructivisme n'équivaut pas à la position solipsiste affirmant qu'il n'existe aucune réalité en dehors de l'esprit humain. Il n'est pas ici question de nier l'existence d'une réalité sensible ou d'un monde réel matériel extérieur (Macé, 2006b; Maigret, 2005, p. 30), mais plutôt de démontrer que ce que nous nommons la « réalité » relève nécessairement d'une construction cognitive et signifiante, de l'élaboration de significations. Le monde qui nous entoure est en soi *insignifiant*; son intelligibilité est rendue possible grâce aux médiations, à savoir les actes communicationnels et l'élaboration de visions collectivement partagées : « la réalité n'est pas un donné, mais un obtenu intersubjectif » (Macé, 2006b, p. 107). Autrement dit, la réalité sociale renvoie à une mise en forme du sens, une « représentatio[n] du réel partagé[e] » (Schaeffer, 1999, p. 184), un réseau de significations socialement construit permettant le partage de visions du monde ainsi que l'élaboration de pratiques et de comportements.

Selon Berger et Luckmann (1967), ce que nous nommons « réalité » est donc ce monde intersubjectif de sens commun (« intersubjective commonsense world » (p. 20)). Nous construisons, notamment par les voies de la communication, des visions de la réalité, habituellement « prise[s] pour acquis » (taken for granted), et qui permettent la vie en société. La réalité est donc déjà en soi une interprétation du réel, une construction signifiante du monde. Par conséquent, le socioconstructivisme reconnaît qu'il existe des visions multiples et différentes de la réalité sociale et humaine, d'un contexte géographique ou temporel à l'autre, mais aussi au sein d'une même collectivité. Plus encore, cette approche postule que la compréhension de la réalité vécue se fait à travers des actes de catégorisation, c'est-à-dire la création de modalités particulières de rapport à soi (Foucault, 1976, 1984a, 1984b) qui sont appelées à changer d'une culture ou d'une période historique à l'autre. La catégorisation permet ainsi un ordonnancement, un « partage du sensible » (Macé, 2006b, p. 108) qui contribue à notre interprétation de la réalité sociale. Par

conséquent – et c'est l'un de nos postulats les plus forts dans le cadre de cette thèse –, les significations attribuées à une catégorie sociale, nonobstant la diversité permise, exigent toujours une limitation du sens²⁰, autrement dit une construction signifiante. Derrière toute forme de catégorie ou d'identité se cache une plus grande diversité sacrificiée au profit d'une vision signifiante du monde.

Nous adoptons ainsi une approche socioconstructiviste selon laquelle la réalité sociale ne peut être radicalement séparée de la communication, des discours et des œuvres médiatiques. La théorie des représentations sociales (Abric, 1994; Jodelet, 1989, 2011) ainsi que les *cultural studies* ont toutes deux souligné, par des voies différentes²¹, cette conception constructiviste et dialectique des représentations, en particulier leur fonction centrale pour la formation d'une réalité sociale et de visions de « sens commun » (Moscovici, 1976, 1988). Compte tenu de l'ontologie communicationnelle de ce que nous nommons la réalité, une représentation sociale doit être conçue comme « *une forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social* » (Jodelet, 1989, p. 53). Cette conception s'applique tout aussi bien aux représentations télévisuelles. Stuart Hall a ainsi souligné que les représentations médiatiques, même fictionnelles, se doivent d'être appréhendées

Nous verrons dans le prochain chapitre à quel point cette vision s'applique au genre, devenu dans notre société contemporaine une des catégories centrales d'ordonnancement du monde. Les discours à prétention « réaliste » ou normative y fonctionnent à plein régime et rendent compte de ce processus central de construction de la réalité sociale.

²¹ La théorie des représentations sociales et les *cultural studies* ne sont que très rarement présentées conjointement dans une même recherche, puisqu'elles sont issues de deux traditions éloignées : la première de la psychologie sociale et la seconde d'une tradition de recherche majoritairement anglosaxonne s'appuyant davantage sur une approche socio-politico-culturelle des rapports de pouvoir et de la culture populaire. Or, il nous semble utile, dans le cadre de cette thèse, de souligner les accointances épistémologiques de ces deux théories ; leur mise en commun nous permet de justifier simultanément la pertinence communicationnelle de notre recherche (la théorie des représentations sociales ayant bien démontré les dimensions cognitives des actes représentatifs) et la pertinence de l'étude d'un corpus télévisuel (les *cultural studies* ayant mis l'accent sur l'importance d'étudier les productions des médias de masse). La construction d'un cadre théorique interdisciplinaire permet d'allier la fonction descriptive des sciences sociales à la fonction critique des *cultural studies*.

comme des « pratiques signifiantes » (signifying practices) (1997), autrement dit des constructions de sens, des interprétations de la réalité vécue, et non pas de simples représentations.

L'approche socioconstructiviste des *cultural studies* reconnaît ainsi clairement la dimension constitutive des productions télévisuelles pour la formation de la réalité sociale et de la culture. Toute représentation est conçue comme un *discours* (Foucault, 1976, 1984a, 1984b; Hall, 1997), c'est-à-dire une construction de sens plutôt qu'une simple reproduction de la réalité:

Discourses are ways of referring to or constructing knowledge about a particular topic of practice: a cluster (or *formation*) of ideas, images and practices, which provide ways of talking about, forms of knowledge and conduct associated with, a particular topic, social activity or institutional site in society. [...] 'Discursive' has become the general term used to refer to any approach in which meaning, representation and culture are considered to be constitutive. (Hall, 1997, p. 6)

Cette définition des discours télévisuels souligne leur participation à la formation des perceptions et des identités culturelles. En tant que regroupement de signes, d'idées, d'images ou de pratiques, de source visuelle, verbale ou sonore, les discours télévisuels transmettent des significations par rapport à un objet, un individu, une thématique ou un phénomène, contribuant ainsi à construire du sens.

2.2 La réalité et le réalisme des récits télévisuels fictionnels

La rupture radicale avec une conception réflective ou mimétique de la culture ne doit toutefois pas mener à postuler un déterminisme ou essentialisme culturel. Bien que nous reconnaissions que la réalité est un phénomène construit, il nous semble néanmoins important de prendre en compte un fait indéniable, à savoir que nous savons toujours – sauf dans des cas exceptionnels de pathologie mentale – faire la différence entre ce qui relève d'une fiction et ce qui relève de notre environnement réel. Il existe donc une différence d'ordre pragmatique, absolument indéniable, entre la fiction et la non-fiction (Schaeffer, 1999, p. 212), et il serait malhonnête de ne pas en tenir compte.

En tant que production imaginaire, la structure intentionnelle d'une fiction télévisée est celle d'une « feintise ludique partagée » (Schaeffer, 1999). De ce fait, celle-ci n'est pas tenue de référer au réel de la même façon qu'un documentaire et elle est habituellement interprétée en fonction d'un « mode de croyance majoritairement fictif » (Benassi, 2000, p. 22). Comme le rappelle François Jost, une série télévisée est principalement construite, et habituellement interprétée selon, un mode fictif ou fictionnalisant « pour de faux » (Jost, 2001, p. 22; Macé, 2001b) : « Bien que le monde de la fiction ressemble plus ou moins au nôtre [...], il ne lui doit rien, pourrait-on dire. » (Jost, 2001, p. 20) La fiction télévisuelle est construite sur le mode de la faire-semblance (Jost, 2001, p. 21; Beylot, 2005, p. 125), ce qui empêche de postuler un déterminisme absolu des productions sur les téléspectateurs. Lors de la réception, ceux-ci ne sont pas dupes de la dimension imaginaire des séries et des personnages; ils savent reconnaître rapidement le « statut pragmatique de la fiction » (Schaeffer, 1999), en s'appuyant sur les promesses faites par la chaîne (Jost, 2001, 2009), sur les paratextes de l'œuvre et sur ses modes d'énonciation.

L'être humain opère ainsi, relativement facilement, une différence d'ordre cognitif entre la réalité vécue et les fictions. Pour être crédible, une fiction télé doit faire preuve d'une cohérence interne (Jost, 2009), mais pas nécessairement entretenir une relation vérifonctionnelle avec le réel (Schaeffer, 1999). C'est d'ailleurs pour cette raison qu'on dit que la fiction nécessite, de la part des spectateurs, une suspension de

l'incrédulité (Jost, 2009, p. 43). Certains événements peuvent être impossibles hors de la fiction, de même que nous ne nous attendons pas à croiser nos personnages préférés en marchant dans la rue. Malgré son évidence, cette précision est nécessaire afin de clarifier davantage la teneur du lien entre fiction et réalité. Il n'est certes pas question de postuler une crédulité des spectateurs ou un lien d'équivalence absolu entre nos fictions télé et notre réalité sociale, entre les individus avec lesquels nous entrons physiquement en contact et les protagonistes qui peuplent nos œuvres de divertissement, mais plutôt de considérer qu'il s'agit de deux niveaux construits et interreliés du réel (Macé, 2006b). En ce sens, tout en tenant compte de ses spécificités en tant que forme de modélisation discursive et narrative, il est possible d'appréhender une fiction comme une *exemplification* (Schaeffer, 1999) ou une interprétation vraisemblable de notre réalité sociale, particulièrement lorsqu'il est question d'identités culturelles.

Selon John Fiske et John Hartley (2003), le fait que nous ayons si souvent tendance à adopter une approche réflective plutôt que socioconstructiviste pour l'analyse des représentations télévisuelles est dû à leur *réalisme* flagrant, surtout en ce qui concerne les dramatiques : « If its signs are all artifice, and in the final analysis all arbitrary, how then does the world presented nightly on television appear so real? » (p. 127) La télévision, probablement plus que tout autre médium, a majoritairement recours au mode de discours dit « réaliste » pour la conception de sa programmation fictionnelle (Allen, 1992; Barker, 1988; Esquenazi, 2011a; Méar *et al.*, 1981). Le réalisme, centré sur un rapport de correspondance avec le réel, est indéniablement devenu un de ses « modes de lecture dominants » (Beylot, 2005, p. 109), voire un des critères les plus fréquemment évoqués pour évaluer la qualité de ses productions (Jost, 2015, p. 260). Bien que relevant d'une construction imaginaire et narrative, les séries télévisées semblent ainsi constamment faire référence à une réalité déjà-là, évidente. Pour Fiske et Hartley, ceci s'explique par le fait que la réalité est certes le fruit d'un travail de construction de sens, mais qu'une certaine forme de discours interprétatif du réel s'est

généralisée et naturalisée, effaçant ainsi sa dimension idéologique (p. 130). Le réalisme est ce mode de discours qui tente de reproduire, le plus fidèlement possible, nos modes socialement corroborés d'interprétation et de mise en forme signifiante du réel : « There is nothing natural about realism, but it does correspond to the way we currently perceive the world. In this respect, it is modelled on language. » (Fiske et Hartley, 2003, p. 128) La télévision s'est ainsi grandement appuyée sur cette rhétorique du réalisme afin de justifier son omniprésence dans nos pratiques quotidiennes, contribuant du coup à la naturalisation de ses représentations :

média de proximité familiale, d'intérieur, l'objet télévision ramène les contenus qu'elle véhicule à la dimension du quotidien. Le discours fictionnel s'est, en conséquence, par une espèce d'osmose, rapproché du réel, multipliant les recours au réalisme. Les séries, purs produits télévisuels, emploient abondamment ces procédés. (Hanot, 2002, p. 7)

Au-delà des promesses spécifiques de chaque genre télévisuel (Jost, 2001, 2007, 2009), la télévision, en tant que médium populaire et domestique, encourage ainsi fréquemment – du moins en partie – une lecture authentifiante (Jost, 2009) de ses productions, y compris de la plupart de ses fictions. Ceci permet d'expliquer pourquoi la question du réalisme des séries télévisées est si populaire et ce, même si personne n'est dupe du caractère imaginaire des récits :

All the different drama series, soap operas, situation comedies, and all the news and current affairs programmes reinforce and reiterate the same connoted meaning: that the world is, naturally and of itself, what the mind-originated conventions of realism say it is. Realism seems to demand of us that before we can be entertained by a comedy or police drama, we must first concede that the *mode* in which the fictional story is presented is *not* constructed, but is merely the natural representation of the way things are: a *story* may be fictional, but the way it is related tells it like it is. (Fiske et Hartley, 2003, p. 129)

Le « réalisme » des séries télévisées est d'ailleurs devenu une de leurs principales rhétoriques promotionnelles. Ce concept est en effet fréquemment évoqué par les créateurs, les producteurs, les diffuseurs et même les critiques afin de vanter les mérites et la qualité d'une série télévisée. Plus encore, un nombre grandissant d'œuvres promotionnelles sert à orienter la lecture d'une série selon l'angle du réalisme : pensons simplement aux documentaires disponibles sur des sites internet ou des DVD présentant de manière exhaustive le travail de documentation préalable à la création d'une fiction; aux entrevues avec des gens issus du milieu social représenté afin d'en corroborer l'exactitude et le réalisme; aux suppléments-documentaires servant à tracer des liens entre la fiction construite et la réalité sociale, etc.

À titre d'exemple, au Québec, la diffusion de la première saison de 19-2 (SRC, 2011-2015) fut accompagnée de vidéos promotionnelles documentant la formation que les acteurs ont reçue au sein du Service de police de la ville de Montréal (SPVM). Le but n'est évidemment pas de contester l'utilité ou même l'intérêt de ce travail de terrain ou des documents vidéo produits ; il est néanmoins révélateur que les distributeurs de la série aient tenu à publiciser ces moments de formation préalables, lesquels ont souvent eu lieu pour d'autres projets, tant à la télévision qu'au cinéma, mais n'ont pas nécessairement été montrés pour autant. Cette valorisation du travail de formation des acteurs avec de « véritables » policiers vient indéniablement confirmer le réalisme de la série et l'acuité de sa représentation d'un milieu socioprofessionnel. Il est également possible de mentionner plusieurs exemples similaires concernant des productions états-uniennes, le cas de The Wire (HBO, 2002-2008) étant probablement un des plus éloquents. Les discours critiques entourant cette œuvre font régulièrement mention de la profession préalable de journaliste de son créateur, David Simon, et de l'exactitude de sa représentation de la ville de Baltimore. Cette promotion du réalisme n'a en soi rien de nouveau, puisque ce critère a été associé à la notion de qualité télévisuelle dans de nombreux pays depuis l'avènement même du médium²². Toutefois, force est d'admettre que depuis les années 2000, les discours critiques entourant les séries télévisées misent sur une valorisation emphatique de leur réalisme, ce qui encourage certainement une lecture sur le mode authentifiant.

Cette observation nous amène ainsi au point central de notre argumentation concernant le lien que nous assumons entre réalité sociale et séries télévisées, à savoir qu'il faut accorder à ces deux termes le même statut ontologique, autrement dit les définir clairement comme étant toutes deux des constructions signifiantes, interreliées, tout en reconnaissant que l'individu interprète cognitivement ces deux univers de sens comme faisant partie de deux niveaux de réalité distincts.

2.3 Les masculinités télévisées en tant que médiations et pratiques signifiantes

Comme nous avons tenté de le démontrer dans ce chapitre, nous appréhendons les séries télévisées comme des *médiations* (Macé, 2000, 2001b). Les fictions télévisuelles ont une autonomie relative (Macé, 2001a), et il y a donc place pour l'imagination, mais elles sont aussi des « pratiques discursives de pouvoir constitutives de la réalité » (Biscarrat, 2013, p. 7). Comme le résume Esquenazi :

Bref, notre réalité est modifiée parfois légèrement, parfois puissamment par des œuvres fictionnelles. Cela ne signifie absolument pas, comme on a trop souvent voulu le croire, que nous confondons fiction et document, imaginaire et réel. [...] [L]'imaginaire construit par le texte fictionnel symbolique vient bousculer certaines de nos appréhensions de notre monde réel. (2011a, p. 208-209)

-

²² Le réalisme a aussi été fréquemment associé à la conception de la qualité télévisuelle au Royaume-Uni. À ce sujet, voir le texte « The Ethics of Quality in Television » de John Mepham (1990).

L'approche des séries télévisées qui est ici proposée nous semble d'ailleurs particulièrement utile lorsque l'analyse porte sur la représentation des identités. La dimension interprétative de la réalité sociale apparaît en effet encore plus importante sur cette question, puisqu'il existe une diversité d'interprétations de ce que peuvent être des rapports et identités de genre « vrais » ou « réalistes », compte tenu de leur dimension idéologique. Le socioconstructivisme permet d'appréhender les transformations culturelles d'un point de vue diachronique, mais aussi synchronique, c'est-à-dire de reconnaître les tensions au sein d'une même culture entre différentes visions de la réalité sociale. Le réalisme de l'un est parfois l'invraisemblance d'un autre!

Les séries télévisées véhiculent ainsi des interprétations signifiantes de notre réalité sociale et des modèles de genre (« réalistes », idéalisés, permis, ridiculisés) qui apparaissent comme des propositions vraisemblables de notre réalité socioculturelle. Se dit d'une fiction vraisemblable qu'elle « [r]essemble, plus précisément, à la représentation qu'il [le spectateur] se fait de la réalité. » (Flahault, 2005, p. 43). La vraisemblance renvoie aussi à la cohérence interne du récit. Compte tenu de cette vraisemblance de plusieurs représentations, les séries télévisées et les modèles identitaires qu'elles véhiculent participent à la construction de la culture et à l'interprétation constante de la réalité sociale dans ses dimensions « actuelles » et « virtuelles ». C'est pourquoi il nous faut impérativement appréhender les fictions imaginaires comme :

une partie du réel: ce dernier étant constitué indissociablement de sa dimension « actuelle » (celle de l'expérience concrète limitée et qu'on désigne communément comme le « réel ») et de sa dimension « virtuelle » (celle beaucoup plus large des représentations et que l'on désigne communément comme « l'imaginaire »), en « une structure antagoniste et complémentaire sans laquelle il n'y aurait pas de réalité humaine ». (Macé, 2006a, p. 11-12)

Les séries proposent des modèles identitaires qui témoignent de certaines visions du monde, mais qui, par le fait même, sont des actes performatifs ou des médiations (Macé, 2000, 2001b, 2006b), à savoir des « forme[s] spécifique[s] de construction de la réalité sociale » (Macé, 2000, p. 248). À l'instar de Sabine Chalvon-Demersay, nous avons tenté dans ce chapitre de démontrer qu'il faut dépasser les deux conceptions réductrices du rapport entre fictions et réalité, à savoir une conception des fictions en tant que purs produits de l'imaginaire ou, au contraire, en tant que reflets d'une « réalité sociale brute », pour adopter plutôt un point de vue performatif (Chalvon-Demersay, 1997). En opérant un « travail de mise en lisibilité de la réalité sociale » (p. 623), les fictions contribuent à la construire : « La perspective d'ensemble [...] consiste donc à considérer la fiction comme un mode de thématisation du social qui opère un travail de mise en forme de la réalité au travers duquel celle-ci n'est pas reflétée, mais activement configurée. » (Chalvon-Demersay, 1997, p. 623)

En résumé, les représentations télévisées sont pertinentes, en ce qu'elles sont simultanément constitutives et représentatives, c'est-à-dire qu'elles traduisent, selon les contraintes narratives et techniques qui sont les leurs, de multiples visions du monde et rapports sociaux qui animent une société (Macé, 2000). Les séries télévisées peuvent ainsi être étudiées en tant qu'avatars (Macé, 2002, 2006a) qui sont révélateurs, sous certains aspects, « des rapports de pouvoir et des visions du monde propres aux sociétés occidentales du début du XXI^e siècle » (Macé, 2006, p. 14), autrement dit de la manière, toujours plurielle, dont une société se pense, traduit ses rapports sociaux (Macé, 2000) et s'interprète à un moment donné.

Pour cette même raison, les médiacultures et leurs représentations doivent aussi absolument être pensées dans leur hétérogénéité. Comme l'explique Denys Cuche : « La culture est dorénavant comprise comme un ensemble dynamique, plus ou moins (mais jamais parfaitement) cohérent et plus ou moins homogène. [...] Autrement dit,

il y a du "jeu" dans le système. » (2010, p. 64) La culture télévisuelle est en effet caractérisée par une conflictualité, une tension dans les représentations du monde. Les fictions témoignent certes de rapports sociaux asymétriques, mais elles ne fonctionnent pas sous le mode d'une « domination idéologique unifiée venue d'en haut » (Maigret, 2005, p. 27). La culture télévisuelle, loin d'être aussi homogène, est au contraire travaillée par de multiples mouvements hégémoniques et contre-hégémoniques. Dans son ensemble, celle-ci peut ainsi faire état de visions récurrentes et dominantes (des modèles de masculinité prédominants, idéalisés, des thématiques populaires, etc.), mais il est néanmoins évident que l'ensemble de la production télévisuelle ne propose pas un discours cohérent, mais bien plutôt des points de vue diversifiés voire parfois conflictuels :

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)

Sans conteste, certaines visions contre-hégémoniques du genre seront donc aussi perceptibles, visions qu'il importe de ne pas occulter par volonté de proposer une interprétation plus générale et englobante. La récente étude de Brian Baker concernant la représentation de la masculinité dans les productions états-uniennes et britanniques (2015) souscrit d'ailleurs à ce même point de vue concernant la nécessité d'analyser la complexité des discours sur le genre, y compris au sein d'une même œuvre; comme cet auteur le souligne, la reproduction idéologique ne se fait jamais de façon non problématique. L'approche performative et socioconstructiviste permet précisément de prendre en compte la diversité des points de vue et des interprétations du social qui s'affrontent au sein d'une même culture télévisuelle.

En définitive, notre étude des masculinités télévisées a pour objectif fondamental de mettre en lumière ce réseau complexe de significations véhiculées en Amérique du Nord à propos des identités masculines contemporaines, de souligner les diverses interprétations des genres et des modèles identitaires au 21^e siècle. Pour ce faire, il nous apparaît toutefois important d'éviter les approches réflectives ou déterministes, lesquelles finissent soit par noyer la télévision dans une réalité sociale qui lui échappe - ou qu'elle peut, tout au plus, imiter -, soit à lui attribuer tous les pouvoirs de détermination des identités. Notre recherche n'a pas pour but de déceler des modèles « réalistes », encore moins de postuler que les masculinités télévisées auront invariablement une influence sur nos comportements sociaux de demain. L'objectif est plus simplement d'analyser les séries télévisées pour ce qu'elles sont vraiment à notre avis : des récits interprétatifs qui, en s'appuyant sur des référents sociaux massivement partagés, médiatisent certaines identités vraisemblables, exemplifient (Schaeffer, 1999, Esquenazi, 2009a) des visions contemporaines de la masculinité, et dès lors contribuent à l'élaboration d'un registre d'identités de genre et aux débats continus qu'une société entretient à ce sujet. Comme l'a si bien dit Schaeffer :

à force de se concentrer sur ses relations avec la réalité, on risque d'oublier que la fiction est elle aussi une réalité, et donc une partie intégrante de la réalité. Autrement dit, la question primordiale n'est pas celle des relations que la fiction entretient avec la réalité; il s'agit plutôt de voir comment elle opère dans la réalité, c'est-à-dire dans nos vies. (1999, p. 212)

Ce dernier point nous amène maintenant à définir l'identité, cette narration de soi qui entretient des liens intimes avec l'art et les productions média. Conceptualiser l'identité nous aidera aussi à mieux comprendre comment celle-ci, y compris chez les personnages fictionnels, se construit fréquemment autour d'un axe central, à savoir celui du genre.

CHAPITRE III

CADRE THÉORIQUE (2)

LES IDENTITÉS NARRATIVES ET LES MASCULINITÉS TÉLÉVISÉES

Dans ce chapitre, il sera démontré que l'identité revêt une dimension narrative similaire au processus de construction des personnages de séries télévisées. En raison de leur sérialisation et de leur longue durée, les séries représentent une des formes de récit les plus complexes en ce qui concerne les identités narratives. Plus encore, le processus de création de ces êtres fictifs partage des similitudes fascinantes avec la manière dont tout individu construit une image de lui-même, rendant leur étude révélatrice des visions contemporaines des identités de genre.

3.1 L'identité

Dans l'organisation du débat contemporain, deux grandes visions de l'identité s'opposent habituellement, à savoir une conception essentialiste et une conception nominaliste ou socioconstructiviste. L'essentialisme renvoie à une conception de l'identité comme étant stable, fixe (Barker, 1999, p. 173) et prédéterminée. Celle-ci est alors définie comme ce qu'une personne est, à savoir sa nature profonde : « La position "essentialiste" est celle qui postule à la fois la singularité essentielle de chaque humain (la possibilité de dire "qui il est" en soi) et une appartenance a priori, héritée à la naissance (la possibilité de dire "ce qu'il est"). » (Dubar, 2010, p. 3) L'identité d'une personne (ses attributs, ses comportements, son récit de vie) est donc conçue comme étant l'expression d'une nature ou d'une essence — habituellement

associée à l'âme ou à la raison – précédant son parcours existentiel, sa socialisation et ses actes communicationnels. Une telle vision est très répandue dans la société occidentale contemporaine; nombre d'individus partagent la conviction d'avoir une identité authentique et « naturelle » qu'il leur faut apprendre à connaître (Barker, 1999, p. 9) ou à « redécouvrir ».

Une telle position essentialiste pose toutefois problème : on y postule notamment une forme d'existence ou de fondement originaire de l'identité, difficilement repérable hors de tout processus communicationnel. De même, le soi y est défini comme quelque chose de relativement fixe, stable — essentiel—, ce qui suppose une permanence de traits identitaires chez un individu ou une communauté. Or, le caractère évolutif de la culture, voire d'une même personne, tend à invalider, ou du moins complexifier, la thèse d'une identité en tant qu'essence et unité originaire. Plus encore, le manquement principal d'une définition essentialiste ou substantialiste de l'identité repose selon nous sur la coupure épistémologique qu'elle opère entre le sujet et la société, et dès lors aussi avec toute forme de production culturelle. Celle-ci amène en effet à appréhender les actes communicationnels comme des pratiques référentielles et de reconnaissance, mais qui ne sont pas constitutives de l'identité. En ce sens, cette approche est indissociable de la conception réflective ou mimétique de la communication que nous avons précédemment critiquée (chap. II).

Les interactions sociales sont pourtant absolument nécessaires à l'élaboration d'un soi signifiant et cohérent, et ne peuvent donc pas être considérées comme des phénomènes secondaires de simple transmission d'informations. Selon Bruce Hood, spécialiste en psychologie du développement, il en effet impossible pour un individu de développer un sentiment d'identité sans référence à des groupes sociaux élargis et à des pratiques culturelles signifiantes: « Without others, we cannot develop the sense of self that most of us have—an integrated, coherent individual existing independently as a member of a larger social group. » (2012, p. 61) Autrement dit,

bien que cela puisse heurter nos croyances en l'autodétermination, il apparaît absolument nécessaire de reconnaître les dimensions socioculturelles de l'identité, individuelle et collective. Celle-ci doit s'appuyer sur des discours et pratiques signifiantes afin de se constituer. Elle est donc ontologiquement *communicationnelle* et doit être définie comme une construction sociale, culturelle, discursive et narrative. La société est alors appréhendée « comme un ensemble de pratiques interprétatives » (Poirier, 2004, p. 6) permettant les interactions sociales et l'élaboration des subjectivités.

3.1.1 L'identité narrative

Il importe toutefois d'aller plus loin que de simplement constater l'interrelation entre identité et culture. Sur ce point, les travaux de plusieurs chercheurs ont mis en lumière les dimensions discursives et narratives du soi. En effet, qu'est-ce que représente l'identité au sein d'une existence ininterrompue, ponctuée d'une diversité impressionnante d'expériences, d'affects, d'états? En tout premier lieu, l'identité est une tentative de « clôture de sens » (Kaufmann, 2010) qui permet la construction d'une signification relativement unitaire de soi; l'identité consiste ainsi, fondamentalement, à sélectionner, au sein d'une diversité d'événements, d'états, de traits identitaires, de discours, certains d'entre eux afin de les instituer, sous une forme ordonnée, en tant que déterminants centraux, donnant ainsi la conviction d'agir au nom d'une subjectivité objective. Comme l'ont d'ailleurs souligné de nombreux travaux sur les représentations sociales, les discours que nous élaborons, y compris à propos de nous-mêmes, apparaissent comme des guides et moteurs nécessaires à l'action (Moscovici 1976; Abric 1994).

Ce sont ces processus de sélection, de fermeture du sens et de construction qui ont amené plusieurs chercheurs (Giddens, 1991; Hall, 1992, 1996a, 1996b, 1997; Hood, 2012; Kaufmann, 2010; Poirier, 2004; Ricœur, 1983, 1984, 1985, 1990; Thornham et Purvis, 2005) à reconnaître l'ontologie narrative de l'identité. Cette théorie est centrale dans notre thèse et elle guidera notre exploration des séries télévisées : l'identité est une mise en discours qui répond aux principes de la configuration narrative, c'est-à-dire aux lois d'agencement d'un récit.

Dans sa théorie sur l'identité narrative, Paul Ricœur explique ainsi qu'un individu change constamment durant sa vie, adoptant par le fait même différents comportements et rôles sociaux : en bref, tout individu est caractérisé par une certaine hétérogénéité ou diversité d'états (1985, p. 443). Pour cette raison, l'identité doit être considérée comme un récit, c'est-à-dire comme le résultat de cette création d'« histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte [constamment] sur lui-même » (Ricœur, 1985, p. 443). Elle est le résultat de cette narration réflexive permettant de se constituer en sujet. C'est à travers ce processus de narrativisation (Ricœur, 1990), de mise en récit ou mise en discours, que nous parvenons à nous construire une identité, un sentiment d'unité, de cohérence, de permanence dans le temps : une ipséité (soi-même). La composition narrative suit en ce sens un principe de « concordance discordante »: un récit doit procéder à une mise en forme d'événements, d'états, de comportements selon une logique de « continuité temporelle » (Poirier, 2004, p. 7) ou selon un grand « thème organisateur » (Venema, 2000, p. 113), et ainsi créer une « synthèse de l'hétérogène » (Ricœur, 1990, p. 169), à savoir une histoire cohérente et intelligible. Comme le résume Kaufmann: « L'identité est un enveloppement; un enveloppement conférant l'évidence de soi. » (2010, p. 55)

Le concept de narration permet ainsi de prendre en compte deux dimensions de l'identité, pourtant à première vue contradictoires, mais absolument indissociables, à

savoir la permanence (l'identique) que celle-ci postule et l'inévitable diversité (différence) qui nous caractérise néanmoins. Celui-ci permet de concevoir l'identité comme un concept « dynamique » conjuguant « similitude » et « différence » (Venema, 2000, p. 112) : « L'ipséité peut échapper au dilemme du Même et de l'Autre, dans la mesure où son identité repose sur une structure temporelle conforme au modèle d'identité dynamique issue de la composition poétique d'un texte narratif. » (Ricœur, 1985, p. 443)

Pour Stuart Hall également, l'identité est indissociable d'un processus de narration ou de mise en récit : « If we feel we have a unified identity from birth to death, it is only because we construct a comforting story or 'narrative of the self', about ourselves [...]. » (1992, p. 277)²³ Selon lui, l'identité doit même être considérée comme une fiction, laquelle s'appuie certes sur des éléments de vécu (« real set of histories » (Hall, 1996b, p. 117)), mais doit néanmoins être articulée de manière narrative et discursive, relevant dès lors en partie d'une invention. Plus encore, puisque l'identité y est conçue comme une mise en discours, cela signifie qu'elle n'est jamais originaire, essentielle, préalable aux actes communicationnels, mais qu'elle s'élabore au contraire en référence aux pratiques et significations construites en société. Une conception socioconstructiviste de l'identité est donc fondamentalement « antiessentialiste » (Hall, 1996a). Pour ces mêmes raisons, l'identité est aussi conçue comme un processus (Kaufmann 2010; Saco, 1992, p. 24), ce qui nécessite de reconnaître son caractère dynamique et évolutif. Les variations au sein d'un même individu, loin de devoir être considérées spontanément comme des égarements, des erreurs ou des expressions de déni identitaire, témoignent du fait que l'identité est perpétuellement en processus de construction et de reconstruction. Rappeler que l'identité relève toujours en partie d'une invention ne revient toutefois pas à en minorer l'importance: elle est au contraire une fiction effective (Hall, 1996a), un

²³ Anthony Giddens propose une conceptualisation similaire de l'identité en tant que « narrative of the self » (1991).

« simulacre persuasif » (Ricœur, 1984, p. 28) mais utile, sinon nécessaire. Les discours identitaires viennent non seulement répondre à un besoin de sens, mais ils ont de plus un impact concret sur le fonctionnement et la gestion de la vie sociale.

Plusieurs études en *cultural studies*, en littérature et en sociologie ²⁴ affirment ainsi que l'identité n'est pas quelque chose que l'on *a* ou que l'on *est*: elle est la façon dont nous nous percevons, nous mettons en récit et en discours, sous l'influence de la culture, et la façon dont les autres nous perçoivent et réfèrent à nous (Barker, 1999, p. 9). L'identité d'un individu ou d'une collectivité est en ce sens conçue comme résultant d'un *processus* (Kaufmann, 2010; Saco, 1992) continuel de coconstruction qui s'appuie sur – sans nécessairement être entièrement déterminé par – des discours et productions culturelles :

accepting [...] the 'fictional or narrative status of identity' [...] means acknowledging that not only are our own identities constructed through narrativised representations (the stories we tell of and for ourselves, our fantasies, our memories). They are fixed and unfixed through our everyday encounters with public forms of representation [...]. television drama, in all its diversity and with all its hybridities, is a primary generator and the most everyday source of such narratives in contemporary culture. (Thornham et Purvis, 2005, p. 28)

Le concept d'identité narrative permet aussi de concevoir le soi comme quelque chose qui advient lors de sa narration ou sa communication, autrement dit quelque

²⁴ Une conception similaire de l'identité est même de plus en plus revendiquée par des chercheurs en sciences cognitives, qui en soulignent eux aussi le statut narratif et inventé. Selon Bruce Hood (2012), le soi est une illusion que notre cerveau construit; l'évidence mentale d'une identité cohérente et responsable de nos actions permet une optimisation, une économie cognitive. L'identité permet de regrouper efficacement des informations, des événements, des expériences affectives sous une même catégorie individuelle, ce qui facilite les processus de mémorisation et les interactions sociales (Hood, 2012, p. 290-291). Selon une approche cognitive, l'identité peut donc également être définie comme une construction qui s'élabore à travers des récits, lesquels peuvent non seulement varier en fonction des contextes culturels, mais peuvent même s'appuyer sur des matériaux qui relèvent d'activités interprétantes et créatives, notamment les souvenirs (Hood, 2012, p. 221).

chose qui doit être *performé* pour être effectif. Finalement, comme nous le verrons un peu plus loin, ce concept permet de tracer une continuité entre nos identités et celles des personnages fictifs, construites selon un processus narratif similaire.

3.1.2 Les identités des personnages de fiction

En tant que créations imaginaires, les identités des personnages masculins des fictions télévisées sont — de manière d'autant plus évidente pour nous toutes-tous — des constructions sociales, culturelles et discursives. Mais selon Ricœur, le lien qui unit l'identité d'un individu réel et celle d'un personnage de fiction doit être pensé de manière encore plus radicale. Ces deux types d'identité possèdent en effet de grandes similitudes et répondent à une « opération narrative » semblable (Ricœur, 1990, p. 176). Bien que n'étant pas interprétées selon le même cadre pragmatique, les séries télévisées reproduisent plusieurs de nos propres mécanismes de construction identitaire et surtout, elles s'inscrivent dans ce réseau complexe de discours à travers lequel se forment les identités culturelles.

Il est en ce sens curieux que les travaux de Paul Ricœur n'aient presque jamais trouvé d'application concrète au sein des études télévisuelles, à l'exception des travaux de Tony Wilson (1993), de Lifschutz (2015) et de quelques écrits sur la notion d'éthique. Les réflexions de Ricœur ne portaient évidemment que sur les fictions littéraires, mais sa théorie peut tout à fait s'appliquer aux fictions télévisuelles. Les séries télévisées répondent en effet au paradigme de la mise en intrigue et s'inscrivent clairement dans la tradition narrative à laquelle Ricœur fait référence. Les récits sont habituellement caractérisés par une composition narrative claire, cohérente et intelligible. Elles sont aussi le résultat d'un amalgame de discours verbaux, visuels et sonores, à la manière dont nos identités se construisent.

Plus encore, selon Ricœur, la construction narrative, qu'il s'agisse de celle d'un individu ou d'un personnage, fonctionne selon une synthèse concordante-discordante (1983, 1984, 1985; Michel, 2003). La notion d'identité narrative permet ainsi de tenir compte d'une des plus importantes spécificités d'une série télévisée, à savoir son caractère sériel, sa segmentation. Le récit doit impérativement assurer une cohérence et une intelligibilité des personnages d'un épisode à l'autre; pour ce faire, les concepteurs doivent procéder à une réitération fréquente de certains événements, discours, comportements ou signes visuels afin de garantir leur reconnaissance par le public et l'intelligibilité globale du récit. La fiction doit donc procéder à la fois - et selon des proportions divergentes – à la répétition de discours identitaires garantissant la reconnaissance et la cohérence des personnages, et à la présentation d'éléments d'innovation qui permettent de préserver l'intérêt pour le récit ou de rendre compte d'une transformation. En ce sens, la construction narrative d'un protagoniste reproduit les stratégies de construction de nos propres identités, lesquelles s'appuient sur une synthèse de l'hétérogène afin de garantir le sentiment d'un soi constant, malgré la diversité des états d'une existence soumise au temps qui passe. En ce qui concerne précisément la forme télévisuelle sérielle, la notion d'identité narrative a aussi le mérite de rappeler l'importance d'analyser la narration entière d'une production, à savoir la manière dont l'identité d'un personnage est construite d'un épisode à l'autre et au sein du récit global de la fiction (Jost, 2015, p. 12-13), en plus de procéder à une analyse spécifique de discours audiovisuels et de certaines scènes²⁵.

²⁵ En proposant une analogie entre le montage audiovisuel et l'identité, Sophie-Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan (2008) rappellent à quel point l'étude de l'identité exige cette attention portée au tout, non pas simplement à des parties du récit : « l'ajout d'un seul plan dans un film (une image du passé du personnage, par exemple), voire chaque micro-différence (aléa, bruit, accident, perte, ajout, etc.) dans la répétition, a la capacité de transformer le tout [...]. Ce qui change n'est pas tant une partie par rapport au tout, que l'ensemble des relations entre les parties, donc le tout. » (p. 6-7) C'est la raison pour laquelle nous privilégions notamment une analyse narratologique et herméneutique des récits identitaires des personnages (voir méthodologie, chap. IV).

La sérialité longue et ouverte des séries télévisées contribue également à la crédibilité de leurs mises en récit identitaires pour une autre raison : aussi longtemps que nous vivons, l'identité est forcément un récit synthétique temporaire. C'est en ce sens que la sérialité ouverte des séries télévisées s'apparente, probablement plus que tout autre type de récit fictif, à nos propres modes de construction identitaire : « La force des séries, ce n'est pas de montrer que la vie a un sens, mais que la vie continue. » (Jouve, 2014, p. 30) L'élaboration du récit d'un personnage de série n'est pas toujours linéaire et ne répond pas forcément à un schéma téléologique : l'important est de montrer, d'abord et avant tout, comment sa vie se déroule, comment son identité se construit, se maintient, se transforme, sans pour autant que celle-ci se résolve sans ambiguïté. Le fait qu'une série se déploie sur une longue durée lui permet de proposer un récit potentiellement plus complexe, mais aussi une construction hautement vraisemblable et itérative d'identités masculines. Les multiples arcs narratifs permettent une exploration de la manière dont la présentation de soi peut varier d'un contexte social à l'autre, de la sphère intime à la sphère professionnelle, par exemple.

L'étude des identités narratives sérielles soulève évidemment la question de la fermeture partielle de ce type de récit : certaines séries ont en effet un dénouement clair et sans équivoque — le meilleur exemple demeurant certainement Six Feet Under (HBO, 2001-2005) —, mais nombre d'entre elles n'ont qu'une fermeture partielle, voire semblent refuser le principe de clôture narrative. N'oublions pas non plus que le mode de production des séries est à haut risque et est habituellement dépendant des mesures d'audience, ce qui fait en sorte que plusieurs d'entre elles se voient annulées précipitamment, sans possibilité d'un épisode véritablement conclusif, surtout aux États-Unis (Mittell, 2015, p. 319). La pratique de plus en plus fréquente de reprise de la production d'une série quelques années après la fin de sa diffusion initiale, sur une autre chaîne ou un service de diffusion en ligne (Netflix, Amazon video, etc.)

complexifie davantage le récit d'une série et la notion de fermeture narrative²⁶. En ce sens, une série télévisée est avant tout un art de raconter sur une longue durée, plutôt qu'un récit répondant au classique schéma aristotélicien. Sa caractéristique fondamentale est sa capacité à construire un « récit évolutif » qui se déploie dans une temporalité longue (Esquenazi, 2009, p. 31): « le continuum narratif de la sérialité, imitant le flux de la temporalité réelle, forme une sorte d'écho fictif de la vie quotidienne du public » (Aubry, 2006, p. 130). Alors que certains y voient un frein à leur étude, nous y décelons au contraire une opportunité d'investigation de modèles masculins plus complexes. Cela a pour conséquence que les fictions télévisuelles ont la capacité – ce qu'elles n'exploitent évidemment pas toujours – de valoriser l'ambiguïté des récits existentiels, par exemple à travers l'absence de résolution de certains arcs narratifs, étant en cela très similaires à la logique de nos existences :

le temps qu'elles mettent en scène, par son inachèvement, se rapproche plus du temps réel que du temps narratif. L'effet des séries est donc à chercher dans leur statut de vie parallèle : ce que ressent le spectateur, c'est un débordement existentiel plus qu'une domestication de l'inattendu. (Jouve, 2014, p. 29)

Soulignons également que les séries télévisées adoptent de plus en plus une forme hybride entre le feuilleton (une « forme fictionnelle narrative dont l'unité diégétique est fragmentée en plusieurs épisodes d'égale longueur » (Benassi, 2000, p. 9)) et la série (une « forme fictionnelle narrative dont chaque épisode possède sa propre unité

Le récit ouvert des séries télévisées représente une de leurs caractéristiques prédominantes, mais ceci est peut-être en train de changer. Leur popularité et leur nouvelle légitimité semblent avoir pour effet d'encourager plus fréquemment la fermeture narrative. Les séries feuilletonnesques, annoncées en grande pompe, tendent à célébrer davantage la fermeture du récit, à l'instar de la finale de *Mad Men* (AMC, 2007-2015) promue comme « the end of an era ». La promotion d'une finale d'émission n'est certes pas un phénomène nouveau, mais qui est néanmoins accentué dans un contexte *post-network* où la valorisation d'une série en tant qu'œuvre distinctive permet d'attirer un auditoire de moins en moins fidèle à une chaîne. À la suite d'un développement narratif long, la clôture du récit apparaît comme un attribut positif de l'œuvre, un signe d'une intentionnalité auctoriale au service de la gratification d'un auditoire fidèle. En ce sens, il n'est pas irréaliste de penser que la nouvelle distinction culturelle des séries télé, couplée au lent déclin des *soap operas*, amènera peut-être à remettre catégoriquement en question leur ouverture narrative.

diégétique et dont le(s) héros ou les thèmes sont récurrents d'un épisode à l'autre » (p. 9))²⁷. Des genres télévisuels traditionnellement sériels ou *modulaires* (Soulez, 2011a), c'est-à-dire composés d'épisodes relativement autonomes, fonctionnent désormais selon une narration plus ouverte où certains arcs narratifs se poursuivent sur plusieurs segments (Mittell, 2006, 2015). L'industrie télévisuelle accorde en effet une place de choix aux séries à narration cumulative (*cumulative narrative format* (Sconce, 2004)) ou « flexi-narrative » (Nelson, 1997), puisqu'elles permettent d'accommoder plusieurs types de public : autant les téléspectateurs occasionnels peuvent y trouver leur compte, que les membres assidus en quête d'un développement supérieur des péripéties, des identités et des relations entre personnages (Nelson, 1997; Sconce, 2004, p. 98).

Plus généralement, la principale conséquence de cette hybridation des récits sériels contemporains est leur tendance générale à la feuilletonisation (Benassi, 2000; Jost, 2011). La mise en feuilleton amène ainsi « une opération de dilatation et de complexification de la diégèse, un étirement syntagmatique du récit qui conserve l'écoulement inéluctable du temps » (Nel, p. 64; cité dans Benassi, 2000, p. 44). Cette dimension, traditionnellement associée au genre « féminin » du soap opera (Fiske, 2011), structure désormais la plupart des séries, y compris celles associées à des genres télévisuels traditionnellement qualifiés de « masculins », tels que les séries policières, médicales et d'action. En combinant la répétition et l'innovation (Eco, 1985; Sconce, 2004), les nouvelles séries hybrides accordent une plus grande importance aux récits identitaires des protagonistes, c'est-à-dire à la mise en récit feuilletonesque de leur existence, avec le lot que cela implique de relations, de rôles sociaux, de conflits, de tensions et de questionnements. Les séries peuvent donc certainement être centrées sur des intrigues, mais leur narration actuelle encourage

²⁷ « [P]ar facilité lexicale et typographique » (Boutet, 2011, p. 11), le mot « série » est employé indifféremment dans notre recherche afin de référer à toute fiction télévisuelle sérielle, qu'elle soit une série, un feuilleton ou une hybridation de ces formes de « développement syntaxique » (Benassi, 2000).

tout autant, sinon plus, l'exploration émotionnelle et identitaire. Comme le soutient Paul Booth, les personnages deviennent l'élément central d'une série télévisée : « "Character" becomes the stable element of a show that plays with the depiction of time as a shifting temporal continuity. » (2012, p. 313-314) Par exemple, Mad Men (AMC, 2007-2015), c'est l'histoire de publicitaires new yorkais des années 1960 au début des années 1970, mais les récits professionnels apparaissent souvent secondaires, comparativement au vécu personnel et émotionnel des personnages. Au Québec, 19-2 (SRC, 2011-2015) est, à n'en point douter, une série policière, mais les événements qui surviennent semblent servir tout autant, sinon plus, à l'exploration des dilemmes et identités des protagonistes. De même, dans la fiction canadienne Durham County, les énigmes deviennent prétexte à l'exploration des relations et subjectivités complexes des protagonistes. La série télévisée a donc peut-être ceci de particulier que les péripéties et arcs narratifs sont au service d'une complexification des personnages, plutôt que l'inverse. Ceci, couplé au fait que les thématiques reliées à la question des genres et des relations hommes-femmes y sont prépondérantes, en fait donc des objets culturels fascinants à explorer afin de voir quels types de modèles de masculinité sont aujourd'hui médiatisés et popularisés.

3.2 Le genre

L'identité est un vaste concept qui contient plusieurs dimensions ou axes (Barker, 1999, p. 60; Gauntlett, 2002, p. 13), notamment l'âge, l'ethnie, la nationalité, la religion, le genre et la classe sociale (D'Acci, 2004). Notre recherche s'intéresse plus particulièrement à l'un de ces axes d'identification, à savoir celui du *genre*. Celui-ci consiste en notre angle d'approche ou notre *catégorie* (Dow et Wood, 2006; Hanke, 1990) pour l'analyse des discours et des identités narratives dans les séries télévisées contemporaines. Globalement, en tant que « rapport social » (Dorlin, 2008; Macé,

2015), le genre renvoie à une distinction sexuée et culturelle entre les êtres humains; sur la base de certains marqueurs physiologiques et d'une catégorisation habituellement binaire des individus (hommes-femmes), une définition culturelle des identités féminines et masculines est opérée et mène à l'élaboration et la représentation d'un ensemble de caractéristiques, d'attentes, de rôles, de normes et de comportements (Connell, 2009, Guionnet et Neveu, 2009; Laqueur, 1992; Oakley, 1985). Plus généralement, le genre renvoie donc aussi à une construction socioculturelle du féminin et du masculin qui touche l'ensemble du social.

Le genre « est un puissant vecteur de la construction des identités et des rapports sociaux de sexe » (Moine et Sellier, 2012, p. 7); à l'époque actuelle, il représente un axe identitaire central pour les individus, en plus de représenter un des principaux critères d'organisation de la vie sociale : « Gender is now seen as equally central as class and race, both at the macro, structural level of the allocation and distribution of rewards in a hierarchical society, and at the micro, psychological level of individual identity formation and interpersonal interaction. » (Kimmel, 1992, p. xi) Il est impossible de nier l'importance qu'occupent aujourd'hui les discours de genre dans la culture : les interactions sociales, les productions artistiques, les médias font souvent référence aux différences hommes-femmes et aux identités de genre. En ce sens, selon Guionnet et Neveu, le sexe et le genre sont des *opérateurs symboliques centraux* : « Les catégories de sexe et de genre ne sont pas seulement des variables capables d'expliquer des phénomènes sociaux, des composantes de la panoplie identitaire des agents sociaux. Elles sont aussi ce avec quoi nous pensons et classons le monde social. » (2009, p. 9)²⁸. Constatant l'importance démesurée que prennent les

²⁸ Plusieurs recherches ont démontré que le genre est à ce point central qu'il apparaît comme une condition préalable aux interactions. Les acteurs sociaux sont généralement incapables d'interagir tant que le sexe d'un individu n'a pas été clairement identifié, et donc que celui-ci n'a pas pu être associé à un ensemble socialement institué de caractéristiques identitaires (Hood, 2012, p. 96-97). Ce constat prouve à quel point le « sexe », interprété en tant que *fondement identitaire*, influence nos interactions et nos pratiques communicationnelles. Pis encore, comme le souligne Kaufmann, lorsque le sexe d'un individu est ambigu, cela confronte habituellement à l'angoisse sociale de l'indétermination:

classes sexuelles pour « la mise en œuvre permanente d'un "savoir-être" social » (Zaidman, 2002, p. 9), Erving Goffman rectifiait ainsi la célèbre formule de Marx : « [1]e genre est l'opium du peuple, et non la religion. » (2002, p. 78)²⁹

3.2.1 Le sexe et le genre

La tradition de recherche des *gender studies* est d'abord et avant tout le fruit du travail des « féministes [qui] ont rendu le genre visible. » (Genest Dufault et Tremblay, 2010, p. 68) Celles-ci doivent en effet leur élaboration aux travaux pionniers de la seconde vague féministe et à certaines publications exemplaires telles que *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir (1976a, 1976b [1949]) et *The Feminine Mystique* de Betty Friedan (2013 [1963]). À partir des années 1960, ces penseuses ont critiqué activement « le caractère non naturel de la division des rôles sexués » (Guionnet et Neveu, 2009, p. 16) et documenté le rôle de la culture pour la formation et la compréhension des identités hommes-femmes. À partir de cette deuxième vague féministe s'est développée une branche « anti-essentialiste » et, plus tard, durant les années 1980, un courant féministe dit *poststructuraliste* (Kaplan, 1992), lesquels ont promu une conception constructiviste du genre féminin. En affirmant qu' « on ne naît pas femme, on le devient » (1976b, p. 13), Simone de Beauvoir et, à sa suite, plusieurs autres chercheuses féministes ont contribué au développement des

^{« [}l]'indécision sexuelle-biologique est intolérable pour la société : il faut absolument, si besoin à coups de bistouri, classer dans une catégorie ou dans l'autre » (2010, p. 107).

²⁹ On aura remarqué à quel point le sexe et le genre sont ici employés quasi indistinctement. Cela est volontaire. Comme nous le démontrerons plus loin, même lorsque les gens parlent de sexe, c'est toujours de genre qu'il s'agit (Laqueur, 1992). Lorsque les gens demandent quel est le sexe d'un individu, ils souhaitent ainsi déterminer les codes de conduite à adopter compte tenu de l'identité de genre attribuée : « Pour le dire autrement, ce n'est pas le sexe qui fait le genre, c'est le genre qui signifie le sexe. » (Macé, 2015, p. 18)

recherches sur la construction du genre féminin et ont, par conséquent, encouragé le développement ultérieur des études sur la masculinité.

Selon Judith Kegan Gardiner (2005, p. 35), l'un des apports les plus importants des études féministes est donc d'avoir permis le développement et la popularisation d'une conception du genre en tant que construction socioculturelle. L'essentiel était de déconstruire l'idée que le sexe biologique, en tant qu' « invariant naturel » (Löwy, 2006, p. 17; Kaufmann, 2010, p. 103) détermine les identités, et de démontrer au contraire que le social et le culturel sont les principaux responsables de la construction des identités de genre. Dans les années 1970, Ann Oakley a proposé une des premières définitions du genre (gender):

'Sex' is a word that refers to the biological differences between male and female: the visible difference in genitalia, the related difference in procreative function. 'Gender' however is a matter of culture: it refers to the social classification into 'masculine' and 'feminine'. (1985 [1972], p. 16)

Les gender studies reposent ainsi à la base sur cette distinction radicale entre ce qui est nommé le sexe des individus — les attributs et distinctions biologiques et physiques menant à l'attribution du sexe (garçon ou fille) à la naissance — et ce qui relève au contraire du genre, c'est-à-dire l'identité qui se construit à travers les interactions sociales et les pratiques communicationnelles. Plus généralement, ce champ de recherche analyse les attributs, comportements, normes, attentes sociales et discours qui sont associés à diverses identités sexuées (Beynon, 2002; Craig, 1992; Kimmel, 1992, 2000, 2002; Kimmel et Messner, 1992). Par le fait même, les gender studies exigent de séparer les identités sexuées attribuées aux agents sociaux (le fait d'avoir été défini originellement comme un mâle (homme) ou une femelle (femme)) et les conceptions culturelles de la féminité et de la masculinité qui prévalent dans une culture. Le biologique ne forge pas les identités et les comportements.

Il importe de souligner que le fait de dissocier sexe et genre ne signifie pas, tant s'en faut, que le sexe soit une catégorie non problématique. Il s'agit aussi d'une identité qui a dû être construite, et qui n'a donc pas toujours représenté un moyen de distinction « naturel » et « évident ». Le fait de laisser le sexe dans le domaine prédiscursif s'avère en effet problématique (Butler, 2006), non seulement parce que cela camoufle les effets de naturalisation du genre, mais surtout parce que cela enjoint à penser que les gens ont de tout temps et dans toute culture été distingués sur la base d'une dichotomie physiologique et biologique perçue comme la base d'une différence d'espèce. Certes, dans notre société actuelle, rien ne nous semble plus évident que cette division du genre humain en deux sexes clairement distincts; et évidemment, le fait de déconstruire la notion de sexe ne signifie pas qu'aucune différence physiologique n'existe, mais simplement que celle-ci n'a pas de sens en soi et a été subsumée, réduite, sous une forme binaire. L'objectif est en ce sens de démontrer que cette distinction physique est non seulement limitative (Dorlin, 2008, p. 51), mais aussi que le sexe est une catégorie historique d'identification (Dorlin, 2008; Laqueur, 1992). Le fait de diviser l'humanité en deux catégories sexuelles rend compte aussi d'une volonté moderne d'asseoir les différences culturelles sur une base biologique.

Michel Foucault (1976, 1984a, 1984b) a ainsi montré que le sexe et la sexualité sont progressivement apparus comme de nouveaux déterminants de nos subjectivités modernes. Selon lui, la *formation du sujet* se fait notamment à travers l'élaboration de discours qui, en tant que productions de sens, créent des « savoirs », des « formes et [...] modalités du rapport à soi par lesquelles l'individu se constitue et se reconnaît comme sujet » (Foucault, 1984, p. 13). La théorie de la formation discursive du sujet postule ainsi que le soi n'est pas donné, mais doit être construit (Gauntlett, 2002, p. 130), que les discours – médiatiques ou autres – contribuent à la reconnaissance de l'individu en tant que *sujet* et, conséquemment, qu'ils agissent aussi sur la manière dont un sujet se comprendra lui-même à travers certaines classifications, plutôt que d'autres. Dans *Histoire de la sexualité* (1976, 1984a, 1984b), Foucault démontre ainsi

à quel point les individus ont été appelés progressivement à se reconnaître comme « sujets d'une sexualité » (1984a, p. 10) depuis l'époque victorienne, alors qu'auparavant, cet axe identitaire était beaucoup moins important, voire ne faisait pas sens dans certaines sociétés. Les discours élaborent des catégories identitaires qui nous apparaissent ensuite naturelles et évidentes. Foucault met ainsi en lumière le rôle constitutif des médias pour la valorisation et la naturalisation des discours concernant le genre et la sexualité (Gauntlett, 2002, p. 133).

À travers une étude exhaustive d'écrits et d'ouvrages médicaux, l'historien Thomas Laqueur (1992) a également révélé que la conception d'une différence sexuelle radicale entre les hommes et les femmes est une invention relativement moderne. La culture occidentale serait en effet passée d'une conception de l'humanité selon un « modèle unisexe », où le genre (l'attribution de rôles sociaux distincts) était la catégorie prédominante³⁰, à un « dimorphisme sexuel » postulant des fondements biologiques aux différences humaines, et donc une ontologie biologique, plutôt que simplement sociale, au genre. La catégorie du sexe telle que nous l'employons aujourd'hui, c'est-à-dire en tant que distinction binaire biologique et physiologique, remonte selon Laqueur aux 17^e-18^e siècles, alors que la science, « en des termes acceptables à l'épistémologie nouvelle » (1992, p. 251), institua le sexe en tant que « catégorie fondatrice première » (p. 250). Il faut donc toujours reconnaître le statut discursif des catégories sociales et leur clôture arbitraire (Hall, 1996b, p. 117). Comme le souligne Laqueur, « [l]a nature du sexe [...] est le résultat non pas de la biologie mais de nos besoins d'en parler » (1992, p. 188).

³⁰ Pendant longtemps, nous avons vécu dans un « monde du sexe unique » : on concevait que les hommes et les femmes possédaient le même appareillage sexuel, mais inversé. De ce fait, les différences hommes-femmes étaient pensées en termes de rôles sociaux qui s'ancraient dans « une chair unique » (Laqueur, 1992, p. 126). L'identité était perçue comme étant *imposée* plutôt que prédéterminée par le corps : « Être homme ou femme, c'était tenir un rang social, une place dans la société, assumer un rôle culturel, non pas *être* organiquement l'un ou l'autre de deux sexes incommensurables. Autrement dit, avant le XVIIe siècle, le sexe était encore une catégorie sociologique et non ontologique. » (Laqueur, 1992, p. 37)

Tout en tenant compte de ces précisions, notre recherche se concentrera néanmoins sur une catégorie sexuée, encore relativement fixe dans les sociétés nord-américaines contemporaines, à savoir celle des *hommes* conçus comme mâles et ce, afin d'interroger les modèles narratifs construits sur la base de cette *identité attribuée*, de cette catégorie sous-entendue. Dans les séries télévisées, la classe sexuée d'un protagoniste, à savoir le fait qu'il soit un homme ou une femme, est en effet habituellement clarifiée dès le début du récit par le recours à certaines « pratiques de désignation » (noms, pronoms personnels, titres, etc.) (Goffman, 2002). De même, la grande majorité des personnages de séries sont *cisgenres*, c'est-à-dire qu'ils sont présentés comme percevant une adéquation entre leur sexe, leur corps et leur identité³¹. Le fait de baser notre étude sur l'indicateur « hommes » ne signifie donc pas que nous cherchions à essentialiser leur identité; au contraire, nous serons attentive à la diversité. L'emploi de cet indicateur permet seulement d'orienter notre analyse, de questionner les identités associées, et donc les « normes sexuées » (Moine et Sellier, 2012), qui sont médiatisées ou contestées (Dow et Wood, 2006, p. 264) :

Si on veut agir contre les discriminations, il faut les mesurer, et pour les mesurer il faut bien disposer d'indicateurs désignant les différences considérées comme socialement pertinentes. Précisons immédiatement que ces indicateurs ne disent rien de la « réalité » des individus. Ce ne sont que des indicateurs de « signes » socialement construits dont on fait l'hypothèse qu'ils sont empiriquement au fondement des pratiques discriminatoires : désigner une personne selon son sexe comme « homme » ou « femme » ne dit rien de sa « subjectivité de genre ». (Macé, 2006a, p. 17)

Le fait de reconnaître que le sexe n'est pas un donné fixe permet aussi de rappeler l'importance de s'intéresser à la *matérialité* du genre (Butler, 1993, p. 28). En effet, le corps n'est pas exclu du processus et est donc lui aussi impliqué, modifié, construit :

³¹ Nous demeurerons attentive aux possibles cas d'exception, c'est-à-dire aux personnages autres que cisgenres. À ce sujet, la populaire série *Transparent* (Amazon prime, 2014-) représente un contre-exemple récent d'un récit centré sur un personnage transgenre.

« to understand how men's bodies are actually involved in masculinities we must abandon the conventional dichotomy between changing culture and unchanging bodies. » (Connell, 2000, p. 57) Loin d'être immuables et atemporels, les corps sont donc des *arènes* (Connell, 2005) de performance qui ne sont pas épargnées par les pratiques et comportements genrés³².

3.2.2 Le genre et les médias

Notre recherche conçoit donc le genre, et les identités qui se construisent sur cette base, comme des constructions socioculturelles (Baker, 2008, 2015; Biscarrat, 2012, 2013; Burch et Sellier, 2009; Butler, 1988, 1993, 2004, 2006; Delphy, 2001; Dorlin, 2008; Dow et Wood, 2006; Löwy, 2006; Marchbank et Letherby, 2007; Milestone et Meyer, 2012). Celles-ci sont « variables selon les époques et les sociétés, traversé[e]s comme toute construction sociale par des *rapports de domination* et des résistances à cette domination » (Burch et Sellier, 2009, p. 9). Le genre est donc, fondamentalement, une construction sociale de la différence, habituellement (mais pas toujours) envisagée selon un binarisme (Dorlin, 2008; Wittig, 2007). En s'appuyant sur une distinction dite « naturelle », le genre contribue aussi à 1' « *invisibilisation* des rapports de pouvoir » (Dorlin, 2008, p. 86).

³² Le fait de concevoir le corps comme une *arène de pratiques sociales* (« arena of social practice ») (Connell, 2005), et non comme un donné immuable, revient à reconnaître que les performances de genre ont aussi des impacts matériels et corporels. L'incidence de certaines activités physiques sur les taux hormonaux ou sur les capacités reproductives en est un exemple. Plus encore, chez certains hommes, l'entraînement ciblé du corps à des fins d'esthétisation et de développement d'une musculature plus massive, de même que l'allongement chirurgical du pénis (pratique de plus en plus courante) ont habituellement pour fonction d'adapter le corps à une norme de genre, même si ces pratiques sont couramment justifiées par le désir, profondément paradoxal, de transformer le corps afin de le conformer à sa « vraie » nature.

L'identité de genre s'élabore à travers le « processus interactif permanent » (Guionnet et Neveu, 2009, p. 39) de la socialisation et de la construction identitaire, lequel débute même avant notre naissance (Méjias, 2005, p. 39)³³. La distinction proposée par Goffman entre *identité sociale* et *identité virtuelle* permet de bien saisir le fonctionnement du genre en tant qu'idéologie : le sexe contribue à la formation d'identités sociales, à savoir la catégorisation des individus en groupes distincts. Cette identité sociale, une fois attribuée et reconnue, entraîne de facto la formation d'attentes normatives à l'endroit d'une personne, une présupposition concernant son identité et ses comportements. L'identité sociale nous amène à attribuer aux individus une « caractérisation en puissance » (Goffman, 1975, p. 12), et donc à présupposer qu'ils sont/doivent être et agir de certaines manières compte tenu de cette identité. Cette caractérisation en puissance est l'*identité sociale virtuelle* : les discours relatifs au genre prescrivent des normes, des comportements³⁴, et fournissent aux individus

³³ De nombreuses études ont démontré que les visions culturelles des identités de genre agissent même sur la manière dont nous interprétons les comportements et les traits identitaires d'autrui (Condry et Condry, 1976; Delk et al., 1986; Will, Self et Datan, 1976). Des préjugés concernant le genre ont notamment un impact sur la perception de l'identité et l'interprétation des émotions et comportements, même chez les nourrissons. Dans une célèbre étude, Will, Self et Datan (1976) ont présenté à deux groupes la vidéo d'un bébé de six mois habillé de façon neutre. Un des groupes fut informé que le bébé s'appelait Adam et l'autre qu'elle s'appelait Beth. Ceux-ci ont ensuite été invités à répondre à un questionnaire afin de qualifier ses traits comportementaux. Cette recherche, maintes fois répétée depuis, a révélé de manière saisissante l'impact de l'identification du sexe, et donc des normes de genre, sur l'interprétation des comportements d'un jeune enfant, aux traits pourtant encore neutres : le groupe qui croyait que le bébé était un garçon l'a principalement décrit comme étant fort, intelligent, actif, alors que celui ayant été informé qu'il s'agissait d'une fille l'a plutôt décrite comme étant belle, gentille, douce et délicate. Une autre étude a démontré qu'un bébé qui pleure est plus souvent interprété comme étant en colère si les gens croient qu'il s'agit d'un garçon, alors qu'il sera plus couramment perçu comme étant triste ou apeuré si on l'identifie en tant que fille (Condry et Condry, 1976). Ces constats encouragent donc à la vigilance lorsque vient le temps d'analyser les comportements d'un personnage fictif.

³⁴ Les interactions des aînés avec les enfants laissent souvent transparaître des attitudes différentielles en fonction du genre, même si ceux-ci n'ont pas consciemment l'intention d'influencer leur développement identitaire. Il a ainsi été démontré que les mères discutent plus fréquemment et facilement de difficultés émotionnelles avec les filles plutôt que les garçons (Hood, 2012, p. 99), ce qui favorise le développement d'aptitudes relationnelles et expressives chez celles-ci. Les parents sont aussi trois fois plus enclins à formuler des explications aux garçons plutôt qu'aux filles lors d'une visite au musée (Hood, 2012, p. 99), ou à affirmer que leur garçon aime plus les mathématiques que leur fille et ce, même si celle-ci affirme aimer tout autant cette matière. Il fut même prouvé qu' « [o]n

des ressources identitaires sur lesquelles s'appuyer pour la construction et la performance de soi. De surcroît, la logique du genre impose souvent d'interpréter les agents sociaux dont les identités dérogent des normes, comme étant « hors normes », « anormaux », au lieu de remettre en question la norme elle-même. L'idéologie du genre permet de substituer à une diversité impressionnante et instable de personnalités un registre plus restreint et naturalisant d'identités prévisibles. « [L]es attentes, normes et valeurs sociales, [c]es dits et non-dits associés à [un] sexe, ce qu'on appelle le *genre* » (Tremblay et L'Heureux, 2010, p. 96) est donc une idéologie qui prétend relever d'une logique « constative » (Dorlin, 2008), mais qui est plutôt le fruit d'un processus continu de construction culturelle.

Le fait de définir le genre comme une construction socioculturelle ne signifie toutefois pas qu'il détermine entièrement les identités, encore moins de manière puisqu'une indifférenciée. Ce point est absolument central, socioconstructiviste ne doit pas conduire à une théorie du déterminisme social ou culturel (Connell, 2009, p. 74; Butler, 1988, 2006, p. 11), laquelle est tout aussi intenable que le déterminisme biologique, puisqu'elle revient à essentialiser la culture ou à la considérer comme notre « destin » (Butler, 2006, p. 11). Le genre ne se réduit donc pas à des « habitus sexués » (Bourdieu, 2002 [1998], p. 14), c'est-à-dire à une forme d'intériorisation de dispositions et de principes d'action relativement déterminés et durables (Macé, 2015, p. 105-106). Le culturalisme, à savoir la « croyance en la réalité substantielle des entités ethniques, genrées, d'âges, etc. » (Maigret, 2005, p. 32), est tout autant à proscrire que l'essentialisme.

Plutôt que d'adopter une conception déterministe, la culture doit être perçue comme étant *constitutive*, comme orientant et limitant nos expériences et identités potentielles

stimule davantage l'activité physique des garçons et le comportement social des filles, dès les premières semaines de leur vie. » (Méjias, 2005, p. 39) Will, Self et Datan (1976) ont également constaté que les femmes, sans en être conscientes, avaient tendance à sourire plus souvent aux filles qu'aux garçons et à les « stimuler socialement ».

(Couldry, 2000, p. 51): « As a public action and performative act, gender is not a radical choice or project that reflects a merely individual choice, but neither is it imposed or inscribed upon the individual, as some post-structuralist displacements of the subject would contend. » (Butler, 1988, p. 526) Une multitude d'identités et de projets de « définition genrée de soi » (Macé, 2015, p. 106) sont donc possibles. Nous en avons pour preuve la grande diversité des identités de genre dans toute culture, à savoir les multiples masculinités, féminités, identités transgenres, androgynes, queer, etc. Les séries télévisées proposent d'ailleurs elles aussi diverses interprétations des identités de genre, de leurs possibles, de leurs normes ou de leurs limites potentielles, ce qui a le pouvoir symbolique d'influencer et d'orienter les individus dans leur construction identitaire, mais pas le pouvoir d'imposer des modèles précis à une population naïve et obéissante. La production télévisuelle est une culture au sein de laquelle s'élabore une diversité de modèles et de discours sur le genre, des visions hégémoniques et contre-hégémoniques. En ce sens, l'analyse permet de mettre en lumière « l'état du conflit des représentations concernant les rapports sociaux de sexe » (Macé, 2001b, p. 208).

Le fait de reconnaître le fondement socioculturel du genre implique aussi – surtout – d'en souligner le caractère *performatif* (Cohan, 1997; Gates, 2006, Peberdy, 2011), plutôt que simplement représentatif. Selon Butler (1988, 1993, 2004, 2006), les discours et actes genrés sont des énoncés performatifs (Dorlin, 2008, p. 119) qui produisent le genre auquel ils se réfèrent (Maigret, 2005, p. 33), autrement dit le font *advenir*. « [L]e genre est un *rapport discursif en* acte » (Dorlin, 2008, p. 120) ou, comme le dit Butler elle-même, une *répétition stylisée d'actes* (*stylized repetition of acts*, 1988). Par conséquent, le genre n'existe qu'à travers ses mises en actes et en discours : il n'existe pas s'il n'est pas performé (Butler, 2006; Connell, 2009, p. 73; Lorber, 1994). Ceci expliquerait l'omniprésence des discours concernant le genre et les différences hommes-femmes dans notre culture : « le genre comme performatif doit constamment se redire, se répéter, il n'a aucune efficacité sans sa propre

réitération : le genre ne se dit pas une fois pour toutes, ni descriptif, ni déclaratif, il doit se répéter sans cesse. » (Dorlin, 2008, p. 120) C'est à travers ses constantes réitérations que le genre en vient à se naturaliser :

Because there is neither an "essence" that gender expresses or externalizes nor an objective ideal to which gender aspires, and because gender is not a fact, the various acts of gender create the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all. Gender is, thus, a construction that regularly conceals its genesis; the tacit collective argument to perform, produce, and sustain discrete and polar genders as cultural fictions is obscured by the credibility of those productions—and the punishments that attend not agreeing to believe in them; the construction "compels" our belief in its necessity and naturalness. (Butler, 2006, p. 190)

En mettant en lumière le caractère performatif de l'identité de genre, Butler nous enjoint ainsi à la penser comme étant toujours non naturelle, *construite*, et donc sujette à des variations historiques (Maigret, 2005, p. 33; Nettleton, 2009). L'objectif est plus encore de contester la polarisation des genres masculin-féminin en revendiquant une plus grande diversité d'identités possibles. C'est ainsi que la notion de performativité du genre rejoint, sous certains aspects, la théorie de l'identité chez Ricœur et chez Hall, où la performance et la narration étaient des actes constitutifs. Le genre est lui aussi un « processus de construction sociale » (Lorber, 1994, p. 5) qui, malgré sa rhétorique naturalisante et ses discours récurrents, est dynamique, amené à se transformer avec le temps et d'une société à l'autre. En résumé, l'approche constructiviste et poststructuraliste du genre (Dow et Wood, 2006; Gardiner, 2005, p. 45) est centrée sur une reconnaissance de son historicité (Butler, 2004; Dorlin, 2008; Macé, 2015), de l'importance des discours et de la culture pour la formation des identités. Plus généralement, celle-ci interroge et déconstruit (Scott, 1999)³⁵ le genre en tant que rapport binaire.

³⁵ Reconnaître la construction socioculturelle du genre amène, par le fait même, à adopter une approche déconstructiviste, c'est-à-dire à dénaturaliser le binarisme du genre et à être ouverte à une

En somme, toute identité de genre se construit à travers une relation circulaire entre l'individu et les récits qui l'entourent (Ricœur, 1985, p. 444; 1990, p. 193). En ce sens, les séries télévisées ne représentent pas simplement des identités, elles créent du genre. Pour reprendre les termes de Teresa de Lauretis, le genre, en tant qu'idéologie et produit du social, se construit et se naturalise grâce à diverses technologies de genre, notamment les médias (1987, p. 2). Le fait d'appréhender les récits télévisuels sériels comme des technologies de genre signifie donc que des normes et des stéréotypes risquent d'y être perceptibles. Par norme ou normativité de genre, nous entendons le processus d'évaluation et de gestion des identités sociales à travers lequel sont imposées des contraintes plus ou moins rigides au sujet des identités perçues comme acceptables ou souhaitables, voire simplement permises³⁶. En tant que « forme d'expression d'exercice du pouvoir » (Macé, 2001b, p. 233), les normes de genre contribuent aussi indirectement à réduire les possibilités identitaires et à ostraciser nombre d'individus en les reléguant hors du genre, en leur faisant porter le stigmate (Goffman, 1975) de la déviance ou de l'anormalité. Le poids du normatif et des jugements qualitatifs se perçoit aisément dans diverses situations sociales, mais

vision plus multiple des identités: « Sous la double influence de Michel Foucault et de la théorie derridienne de la déconstruction, cette perspective fait des catégorisations de genres (hommes-femmes) et des catégorisations sexuelles (hétérosexuels-homosexuels) de pures constructions historiques, dans le vocabulaire de Butler des *performances*, qui produisent les événements auxquels elles se réfèrent. » (Maigret, 2005, p. 33) Dans cette thèse, nous employons donc parfois le terme «(dé)constructiviste » afin de rappeler qu'une approche constructiviste du genre implique *de facto* une analyse déconstructiviste des représentations télévisuelles, c'est-à-dire leur dénaturalisation et leur problématisation: « We need a refusal of the fixed and permanent quality of the binary opposition, a genuine historicization and deconstruction of the terms of sexual différence. » (Scott, 1999, p. 40-41)

³⁶ Nous employons le concept de normativité ou de « normatif » au sens du « concept culturaliste de normalité ; ce concept implique que nous nous limitions uniquement à une description empirique de ce qu'une culture donnée considère comme une perturbation. » (Honneth, 2006, p. 88) Autrement dit, ces concepts sont ici employés en fonction de leur définition communément admise en *gender studies*. Il ne s'agit pas de la même chose que la normativité, conçue plus largement comme visée éthique et réflexive sur les normes qui devraient guider une communauté. Judith Butler conteste parfois dans ses écrits toute forme de normativité et définit celle-ci comme « the mundane violence performed by certain kinds of gender ideals » (2006, p. xxi). Or, selon un point de vue éthique, la contestation des normes de genre et des rapports de pouvoir, visant ainsi une plus grande liberté et diversité, et donc une culture plus inclusive, peut selon nous être interprétée comme une réflexion *normative*.

aussi dans nos productions culturelles, par exemple toutes les fois où un personnage est ridiculisé ou dévalorisé dans ses comportements, en référence explicite au genre qui lui a été attribué. Plus encore, la normativité est active de manière plus insidieuse dans « la clôture des représentations » (Macé, 2001b, p. 233), c'est-à-dire dans ce qu'elle ne montre pas : l'absence de certains modèles peut en effet révéler ce que le genre empêche de penser comme étant possible ou « normal ». Analyser les séries télévisées exige de porter ce double regard : être sensible à ce qu'elles construisent comme significations diverses, mais aussi mettre en lumière ce qu'elles nient par leurs silences.

Concevoir les séries comme des technologies de genre signifie aussi qu'il faut appréhender les personnages masculins qu'elles mettent en scène comme des identités sociales virtuelles (Goffman, 1975). Certes, la télévision véhicule encore aujourd'hui des stéréotypes de genre, à savoir des descriptions appauvries, figées (Amossy, 1991; Lippmann, 2004), extrêmement sélectives et idéologiques (Perkins 1979; Seiter 1986a, 1986b; Dyer 2000) d'un groupe social. L'analyse doit détecter la présence et les diverses configurations de ces représentations simplistes (Macé, 2007) qui tentent de « fixer la différence » (Barker 1999; Hall 1997, p. 258), de réduire la complexité du monde et des agents sociaux. Toutefois, toutes les représentations ne sont pas nécessairement des stéréotypes. Tout en mettant en scène certaines normes, les identités narratives télévisées ont la possibilité d'être plus complexes, et donc de ne pas se réduire au simple stéréotype : « Ainsi, au lieu de dire que la fiction télévisée est un réservoir de stéréotypes, on pourrait dire qu'elle contribue à façonner et à refaçonner les éléments qui composent cette identité sociale virtuelle. » (Chalvon-Demersay, 2004, p. 320-321; cité également dans Beylot, 2005, p. 212). À travers l'élaboration de récits fictionnels fréquemment jugés réalistes et de personnages dont les parcours existentiels sont construits grâce à une narration longue et sérialisée, les séries télévisées apparaissent donc comme des matériaux culturels privilégiés afin de

questionner les visions, diverses et complexes, du genre dans les sociétés nordaméricaines.

3.3 La masculinité

"On ne naît pas femme, on le devient", selon la célèbre formule de Simone de Beauvoir. On peut dire la même chose des hommes. (Méjias, 2005, p. 37)

En tant qu'une des deux sous-catégories conventionnellement associées au genre, la définition de la *masculinité* a varié de manière éloquente d'une époque et d'une société à l'autre³⁷. Il s'agit donc d'un concept *ouvert* et *polysémique* : les attributs, comportements et discours lui étant associés sont sujets à variation.

La masculinité se construit également toujours de manière intersectionnelle, c'est-àdire en conjonction avec d'autres axes identitaires ou d'autres différences sociales (Barker, 1999; Connell, 2005, 2009; Gardiner, 2005), notamment l'ethnie, la classe sociale, l'orientation sexuelle, l'âge, la religion, etc. De nos jours, la plupart des chercheurs utilisent d'ailleurs la forme plurielle du concept de masculinité (masculinités) afin de rappeler qu'il n'existe jamais un seul modèle de genre en vigueur dans une société ou dans les médias (Beynon, 2002; Connell, 1998, 2000,

³⁷ À titre d'exemple, la conception de l'homme aristocrate prévalant au 16^e siècle – grandement influencée par la figure du roi Henri VIII – le définissait comme un être parfois impitoyable et brutal, mais devant aussi être très émotif. La sensibilité et l'expressivité étaient aussi prédominantes dans la norme masculine à l'époque élisabéthaine (Whitehead, 2002, p. 15). De même, « se maquiller, porter des rubans et de la dentelle étaient des comportements...typiquement aristocratiques, y compris pour les hommes, au XVIIIe siècle » (Méjias, 2005, p. 38), ce qui contraste fortement avec les conceptions nord-américaines du genre qui sont aujourd'hui jugées normales ou acceptables. Les conceptions dominantes de la masculinité se sont également profondément transformées à l'époque victorienne et édouardienne, alors que l'activité physique, la réserve face à l'expression des sentiments et l'attitude stoïque ont été revalorisées (Whitehead, 2002, p. 14).

2005; Craig, 1992; Feasey, 2008; Mackinnon, 2003; Moss, 2011; Nixon, 1997). Ce point est absolument central et nécessite de prendre en compte les deux acceptions simultanées du *genre*: le genre en tant que *rapport* social (Dorlin, 2008; Macé, 2015)³⁸ et le genre en tant que *répertoire*. À la base, le genre est en effet un concept relationnel, c'est-à-dire un *rapport* « qui donne sens à la différence de sexe et à la sexualité et qui organise socialement la différence entre le féminin et le masculin. » (Macé, 2015, p. 11) En ce sens, le genre est un ordre ou un système (Connell, 2000, 2005) à partir duquel se configurent des pratiques (« configurations of gender practice » (Connell, 2000, p. 28) que nous nommons des masculinités (Kimmel, Hearn et Connell, 2005, p. 4-5). Mais le genre renvoie aussi à un *répertoire* beaucoup plus vaste d'identités individuelles. Il importe ainsi de tenir compte de ces deux significations du genre – en tant que *rapport* et en tant que *répertoire* – afin d'être sensible à la fois à la manière dont les représentations peuvent être influencées par une vision relationnelle et binaire des identités, mais aussi au répertoire quasi infini et hybride d'identités individuelles auquel le genre peut donner lieu.

La masculinité est donc ici définie comme l'ensemble des modèles ou configurations de pratique (Connell, 2005), manières d'être et discours qui sont reliés aux hommes, ainsi qu'à ceux se décrivant comme tels, et qui servent à valider leur identité en tant que mâle/garçon/homme (Whitehead, 2002, p. 4). Pour les besoins de notre recherche, le concept demeure donc intentionnellement ouvert, peu défini, ce qui

³⁸ Le fait de reconnaître l'importance, encore aujourd'hui, d'une définition du genre en tant que rapport social binaire ne revient évidemment pas à l'entériner. Nous pouvons à la fois dénaturaliser ce rapport – ce que nous faisons ici – et lui reconnaître néanmoins une influence culturelle. La définition du genre en tant que « rapport social » apparaît aussi importante afin de demeurer sensible à la question des rapports de pouvoir. En effet, sa définition en tant que simple répertoire éclaté d'identités peut mener à l'aveuglement face aux hiérarchies et discriminations, lesquelles sont précisément fondées sur une telle conception binaire et normative du genre.

répond à notre volonté de déconstruire le genre, de le problématiser afin d'être attentive à ses multiples définitions potentielles³⁹.

Partant du principe que le genre est une construction et une performance, celui-ci est dissociable du sexe attribué. Plusieurs chercheurs rappellent ainsi qu'il ne faut donc pas systématiquement associer hommes et masculinités, puisqu'il s'agit d'une identité susceptible d'être performée et revendiquée par n'importe quel individu (Connell, 2005; Halberstam, 2012; Hanke, 1998b). Toutefois, nous nous devons de préciser que dans le cadre de cette thèse, nous associons prioritairement la masculinité aux hommes, puisque ce choix nous semble servir les objectifs de notre recherche. En effet, une dissociation radicale obligerait à appréhender la culture dans son aspect statique plutôt que dynamique: une performance identitaire serait ainsi jugée « masculine » ou « féminine » en se basant sur des conceptions préalables et relativement figées des genres, et donc une conception culturaliste affirmant l'existence objective et immuable des entités culturelles (Maigret, 2005, p. 32). Le problème est donc, à notre avis, qu'en cherchant à déconstruire le lien entre sexe et identité, une telle vision procède par le fait même à une essentialisation du genre, empêchant ainsi de vérifier comment les définitions de la masculinité et de la féminité peuvent elles aussi se transformer d'une culture ou d'une époque à l'autre. À l'instar de Christine Delphy, nous contestons tout autant la croyance en une différence

³⁹ Nous tenons à souligner que notre approche du genre pourrait même, selon nous, être employée par des chercheurs qui n'excluraient pas entièrement la possibilité d'une influence de facteurs biologiques. Certains analystes des médias comme Kenneth Mackinnon (2003) préfèrent d'ailleurs dépasser le débat nature/culture (nature/nurture) qui a grandement marqué le sujet. Notre approche des représentations télévisuelles pourrait tout aussi bien convenir dans le cadre d'une recherche reconnaissant a priori une certaine différentiation biologique hommes-femmes. En effet, l'important est que les discours et productions culturelles soient néanmoins reconnus comme ayant une grande influence sur nos processus de formation identitaire et surtout, sur les normes et conventions qui prédominent dans une société. En ce sens, peu importe notre position concernant l'ontologie des identités, il appert que les visions du genre procèdent nécessairement d'une généralisation qui occulte une riche diversité entre individus « de même sexe ». Comme le souligne le philosophe Jesse Prinz, même une croyance en une certaine prédétermination biologique et différentielle des sexes n'exempte donc pas de reconnaître l'influence des normes culturelles : « Socialization could be used as an equalizer, but instead it is used to exaggerate differences. » (Prinz, 2012, p. 232)

fondamentale et binaire entre hommes et femmes, que « la croyance selon laquelle "le féminin" et "le masculin" incarnent une division universelle [et immuable] des traits de caractères » (2001, p. 329). Rappelons en effet que même dissocié du sexe attribué à la naissance, la conception du genre en tant que continuum postule un binarisme du social, puisque « l'idée [même] de continuum reconduit la binarité en posant deux pôles extrêmes » (Dorlin, 2008, p. 51), ce qui empêche ainsi de penser une hybridité plus complexe⁴⁰. Certes, pour notre analyse, il sera parfois nécessaire de rappeler que certains traits ou comportements sont «traditionnellement» qualifiés de « masculins » ou de « féminins », mais sans les essentialiser. En associant prioritairement la masculinité aux hommes des récits, notre but n'est donc pas de naturaliser la catégorie de sexe, de défendre une conception cissexiste des identités, encore moins de concevoir les hommes comme une catégorie homogène. Le choix d'appréhender la masculinité en tant qu'identité préférentiellement associée aux hommes servira simplement à demeurer attentive au caractère dynamique de la culture, à la mutation des modèles, voire à leur déconstruction. Nous demeurerons néanmoins attentive à des variantes de genre (Halberstam, 2012) potentiellement plus grandes; nous tiendrons évidemment compte des personnages qui pourraient ouvertement revendiquer une identité de genre autre (par exemple une femme affirmant se sentir masculine ou un homme se percevoir comme féminin, un personnage transgenre ou ne s'identifiant à aucun genre, etc.), et ces informations seront intégrées à notre analyse. Néanmoins, notre choix de ne pas essentialiser la

⁴⁰ En plus d'essentialiser les identités de genre, le fait d'employer les concepts de féminité et de masculinité comme des catégories fixes amène à naturaliser des oppositions de traits identitaires, comme si deux seuls grands types de personnalités étaient concevables, les variations servant à relier ces deux extrêmes dans un continuum. Pensons simplement à notre propension à opposer la violence et la colère à la vulnérabilité et à la tristesse; ces traits sont fréquemment opposés par nécessité de catégorisation, mais ceux-ci peuvent très bien être manifestés par le même individu, parfois dans la même situation. Précisons également qu'une dissociation complète des notions de sexe et de genre est plus problématique en langue française à cause de notre utilisation ambiguë des termes : alors que les anglophones parlent souvent de « male characters », la langue française ne permet pas une telle formulation. Le même terme « masculin » est employé pour référer au sexe de la personne *et* à son genre. Il est très rarement fait mention d'un personnage « mâle » ; nous employons plutôt les expressions de « personnage masculin », voire même de « sexe masculin ».

définition de la masculinité relève du postulat qu'une approche (dé)constructiviste doit interroger tout autant les identités individuelles que les grandes catégories.

3.3.1 La masculinité hégémonique

Reconnaître la diversité des constructions masculines ne dispense évidemment pas d'être attentif aux structures de pouvoir et d'oppression (Hearn et Collinson, 1994, p. 113), autrement dit aux hiérarchies et normes de genre qui se mettent en place. Développé par Raewynn Connell 41 (1998, 2000, 2005, 2009; Connell et Messerschmidt, 2005), le concept de *masculinité hégémonique* (hegemonic masculinity) est influencé par le champ de recherche des cultural studies, au sein duquel la notion d'hégémonie proposée par Gramsci (1971) est venue remplacer depuis les années 1980 l'ancien modèle théorique de l'idéologie d'Althusser (D'Acci, 2004). Fondamentalement, le concept d'hégémonie permet de penser les rapports de pouvoir en s'éloignant d'une vision simpliste, déterministe, de l'imposition d'une idéologie dominante. L'hégémonie postule ainsi qu'il existe une hiérarchie d'individus, mais également de discours et de visions du monde, dans toute société. Les discours participant à la formation sociale occupent des positions de pouvoir variables (D'Acci, 2004, p. 434-435), dans un jeu constant de luttes, de tensions et de négociation des définitions du monde.

Selon Stuart Hall, la notion gramscienne d'hégémonie permet de souligner que même si une multiplicité de discours est véhiculée en société, certaines « définitions de la réalité » y sont prédominantes et réussissent à s'imposer de manière relativement

⁴¹ Raewynn Connell est une femme transgenre, jadis connue sous le nom de Robert Connell ou de R.W. Connell. Tous les textes de Connell dont il est fait mention dans cette recherche sont de la même auteure.

consensuelle. L'hégémonie ne s'impose pas par coercition physique ou contrainte, mais par un *leadership culturel* (Hall, 2008a, p. 164): «L'hégémonie est fondamentalement une construction du pouvoir par l'acquiescement des dominés aux valeurs de l'ordre social, la production d'une "volonté générale" consensuelle. » (Mattelart et Neveu, 2008, p. 37) Par conséquent, certaines pratiques discursives sont dites hégémoniques, en ce sens qu'elles sont dominantes et qu'elles réussissent, dans une certaine mesure, à se « naturaliser », à apparaître comme « allant de soi », dissimulant ainsi les « structures existantes de pouvoir, de richesse et de domination » (Hall, 2008b, p. 56) ayant contribué à leur formation.

Adaptée plus spécifiquement à la masculinité, cette théorie postule ainsi qu'il existe toujours une variété plus ou moins grande d'identités de genre au sein d'une même culture, mais que celles-ci n'ont pas toutes le même statut : elles forment une hiérarchie. Certaines sont représentées comme étant idéales, d'autres acceptables, d'autres encore marginalisées ou proscrites (Feasey, 2008, p. 2). Selon Connell, nos analyses doivent tenir compte des rapports de pouvoir qui se construisent sur la base du genre, d'un genre à l'autre ainsi qu'entre individus associés au même genre :

Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women. (2005, p. 77)

En résumé, la question de la diversité des représentations est d'une importance cruciale, mais si elle n'est pas conjuguée à une interrogation sur la valeur relative qui est accordée à chacune d'entre elles, l'étude demeure stérile.

Des modèles de masculinité hégémonique se retrouvent fréquemment dans les œuvres culturelles et médiatiques (Connell et Messerschmidt, 2005; Feasey, 2008; Hanke,

1990): le concept permet alors de porter attention à la hiérarchie des discours sur la masculinité, c'est-à-dire à l'attribution différentielle de valeur aux modèles de genre. En tant qu'idéal discursif légitimant une certaine définition de ce qu'un homme est/doit être (Beasley, 2008), la masculinité hégémonique recèle un aspect normatif et prescriptif: c'est une représentation fréquente, répétitive qui est valorisée et présentée comme « idéale ». Compte tenu de sa valorisation, une masculinité dite hégémonique doit également avoir une forme d'ascendant (Connell et Messerschmidt, 2005; Hanke, 1990) sur d'autres visions des hommes, c'est-à-dire paraître idéale ou plus puissante. Compte tenu de son association à la notion de pouvoir, la masculinité hégémonique contribue aussi, fondamentalement, à l'asymétrie du masculin et du féminin (Macé, 2015). Finalement, pour être considéré comme tel, un modèle de genre doit être « de sens commun » (Hanke, 1990; Mackinnon, 2003). Sa réitération fréquente et sa valorisation culturelle ont ainsi pour effet de le naturaliser et de lui attribuer le statut d'une vision normale et idéale de ce qu'est (ou devrait être) un homme :

Hegemonic masculinity thus refers to the social ascendancy of a particular vision or model of masculinity that, operating on the terrain of "common sense" and conventional morality, defines "what it means to be a man." It thereby secures the dominance of some men (and the subordination of women) within the sex/gender system. (Hanke, 1990, p. 232)

Cette représentation hégémonique est d'ailleurs souvent associée au modèle de la masculinité dite « traditionnelle », popularisé entre autres dans les médias états-uniens durant les années 1940-1950. La masculinité traditionnelle est une vision essentialisante d'un homme en contrôle et en position univoque de pouvoir, et dont on retrouve encore les traces aujourd'hui :

The discourse of traditional masculinity refers to those values and behaviours which have traditionally been seen as typically male, as defining men. As part of this process they have been naturalized, which means that the 'typical' characteristics and practices are identified as inherent aspects of men, grounded in their biological make-up. [...] Men are presented as strong, active, powerful, authoritative, hard, aggressive, violent, competitive and rational, and lacking sensitivity and emotions [...]. (Milestone et Meyer, 2012, p. 114)

En plus de l'autorité, la masculinité traditionnelle est ainsi habituellement associée à la force, à l'héroïsme, à la virilité et à la violence (Gates, 2006, p. 28-29). Le psychologue Robert Brannon avait d'ailleurs résumé ce modèle de la masculinité/virilité traditionnelle en quatre points : « No Sissy Stuff! » (le rejet de toute forme de féminité); « Be a Big Wheel » (succès, pouvoir économique, professionnel et social); « Be a Sturdy Oak » (calme, stoïcisme, contrôle et absence de manifestation des émotions); « Give 'em Hell » (agressivité, prise de risque, caractère intrépide) (1976; cité dans Kimmel, 1994, p. 125-126). Encore une fois, il importe de rappeler que cette « masculinité traditionnelle » est une construction, une interprétation, et non pas une vision objective des identités de genre passées ou « originaires ». Il s'agit d'une vision, sujette à modifications, des modèles de genre antérieurs, qui agit souvent à titre de norme interprétative des identités contemporaines.

L'utilité principale de la théorie de la masculinité hégémonique est donc de rappeler qu'une analyse des séries télévisées ne doit pas procéder uniquement à une recension des divers discours et modèles de genre, mais doit aussi chercher à interpréter davantage, à voir les rapports de pouvoir qui se construisent entre eux (Feasey, 2008, p. 2). Par exemple, si une œuvre présente une diversité importante de masculinités, mais que certains protagonistes sont qualifiés de « vrais hommes » ou idéalisés et d'autres, au contraire, ridiculisés ou relégués au second plan, on voit poindre un processus de discrimination qui s'oppose à une conception égalitariste, critique des hiérarchies. Selon Robert Hanke, le concept de masculinité hégémonique permet

aussi de complexifier le travail interprétatif, de ne pas considérer toute mutation des discours comme le signe univoque d'un renversement des idéologies de genre (1990, p. 245)⁴². La masculinité hégémonique n'est d'ailleurs pas un modèle fixe, mais appelé à se transformer afin de se préserver (Hanke, 1990, 1998a). Par exemple, un regain de popularité de modèles d'hypermasculinité (Scharrer, 2001) peut contribuer à cette préservation, en réponse aux discours féministes et à la transformation des identités de genre. Sur ce point, Susan Jeffords a notamment constaté une transformation intéressante de la masculinité hégémonique dans le cinéma hollywoodien des années 1980 : populiste et musclé (« hard bodied »), le modèle faisait ainsi écho à l'avènement de l'idéologie reaganienne revalorisant une masculinité dite traditionnelle en tant que figure autoritaire et sacrificielle.

Rappelons aussi que la masculinité hégémonique, si elle est présente, n'est jamais seule et est toujours positionnée dans un réseau complexe de relations avec les femmes et les autres hommes. Afin de définir d'autres modèles de masculinité, Connell (2005) propose ainsi les concepts de masculinité complice (complicit masculinity), de masculinité subordonnée (subordinated masculinity) – parfois appelée masculinité subalterne (Dorlin, 2008) – et de masculinité marginalisée (marginalized masculinity). Les masculinités complices peuvent ainsi être associées à ces hommes, fort nombreux, qui ne se conforment pas aux normes restrictives de la masculinité hégémonique, mais qui ne sont pas pour autant ostracisés et retirent des bénéfices de l'hégémonie du genre et du système patriarcal (Connell, 2005, p. 79): « There are also masculinities which are organized around acceptance of the

⁴² Étant donné la visée herméneutique de notre analyse, nous nous réservons toutefois le droit de ne pas utiliser ce concept, dans l'éventualité où celui-ci ne nous semblerait pas adéquat : par exemple, si les modèles de genre ne nous semblent pas idéalisés ou témoigner d'une volonté évidente de domination et de reproduction d'une asymétrie. Dans une conférence sur les masculinités dans les séries télévisées américaines des chaînes câblées, Amanda D. Lotz (2007a) remettait d'ailleurs en question ce concept. Selon ses observations, les séries s'inscriraient désormais dans une logique de contestation de l'hégémonie masculine : certaines représentations seraient donc récurrentes, mais pas idéalisées ou ascendantes. Nous vérifierons si nos analyses corroborent ou non une/des visions(s) de la masculinité hégémonique.

patriarchal dividend, but are not militant in defence of patriarchy. These might be termed complicit masculinities. » (Connell, 2000, p. 31) Les masculinités subordonnées renvoient quant à elles aux identités de genre qui coexistent, mais sont perçues comme inférieures du fait de leur opposition à certaines normes centrales du genre : « Other masculinities co-exist, or more precisely, are produced at the same time. These include subordinated masculinities, the most important example of which in contemporary European/American culture is gay masculinity. » (Connell, 2000, p. 30) Les masculinités marginalisées peuvent finalement être associées aux groupes opprimés ou exploités, notamment en raison de leur ethnie (Connell, 2000, p. 30).

Il est également impératif de rappeler que la notion d'hégémonie, peu importe son domaine d'application, est indissociable de la notion d'ascendant, donc de pouvoir (Kimmel, 1994) et de domination. En ce sens, une représentation télévisuelle « dominante », c'est-à-dire récurrente et populaire (Charlebois, 2012), n'est pas nécessairement hégémonique. Ce modèle n'est d'ailleurs habituellement pas le plus commun ou le plus répandu en société (Connell, 1998) – souvent, très peu d'hommes s'y conforment entièrement -, mais il doit être normatif et dominant, c'est-à-dire agir à titre de modèle identitaire incitatif à partir duquel les hommes sont appelés à se positionner (Connell et Messerschmidt, 2005, p. 832). Comme le rappelle Michael Kimmel: « The hegemonic definition of manhood is a man in power, a man with power, and a man of power. » (1994, p. 125) Au Québec et au Canada, bien que les recherches sur les masculinités médiatisées demeurent parcellaires, une théorie populaire, soutenue par de nombreux journalistes et chercheurs, affirme d'ailleurs qu'une proportion importante des représentations médiatiques des hommes serait négative et hostile à leur endroit, et donc contre-hégémonique (Nathanson et Young, 2001; Sauvé, 2005). Au Québec, plusieurs observateurs ont en effet critiqué la

popularité de l'homme mou, *loser* ou stupide dans de nombreux médias locaux⁴³. Malgré la généralisation qui se cache derrière une telle affirmation, nous avons tenu compte de ces remarques pour notre analyse de séries canadiennes et québécoises afin de vérifier si nos résultats corroborent une telle vision.

En somme, notre recherche tente de déterminer quels modèles de genre⁴⁴ sont médiatisés dans les séries nord-américaines contemporaines, si de nouveaux types d'identité sont construits, et comment ces fictions tentent de négocier des modèles populaires dans un contexte où la question des genres est sujette à débats, ainsi qu'à de nombreux cantonnements et oppositions idéologiques.

3.4 Sous-questions de recherche

Les sous-questions suivantes ont guidé notre analyse, nous permettant d'évaluer plus précisément la teneur des discours identitaires masculins dans les séries télévisées de notre corpus⁴⁵.

⁴³ Interviewé pour l'émission *Enjeux* en 1998, l'acteur Luc Picard avait provoqué un véritable débat de société en affirmant que la télévision québécoise représentait majoritairement des « hommes mous » ou des « perdants torturés » (cité dans Baillargeon, 16 janv. 2010), critiquant ainsi sévèrement les modèles de masculinité prédominants dans notre province. Ces propos sont encore fréquemment rappelés aujourd'hui.

⁴⁴ D'autres modèles populaires dans les médias ont évidemment été décrits par certains chercheurs. Ceux-ci seront présentés ultérieurement s'ils corroborent certains résultats de nos analyses.

⁴⁵ Il est à noter que les sous-questions de recherche présentées ici, relativement nombreuses, ne seront pas rappelées explicitement lors de la présentation des résultats d'analyse. Afin de rendre le texte plus fluide, nous répondrons certes à chacune de ces questions, mais en intégrant nos observations sous forme de texte suivi, plutôt que de rappeler à chaque fois la sous-question de recherche.

Quelles sont les caractéristiques identitaires (traits physiques, comportements, traits de personnalité, etc.) des personnages masculins?

Nous avons procédé au recensement des caractéristiques identitaires (physiques et psychologiques) les plus importantes et récurrentes des personnages masculins principaux. Une attention a également été portée aux traits identitaires des personnages secondaires afin de vérifier, entre autres, si ceux-ci s'en distinguent de manière importante.

Comment les personnages masculins mettent-ils leur propre identité en discours?

Les études télévisuelles se sont peu attardées aux discours autoréférentiels des hommes, même si ceux-ci s'avèrent très révélateurs des identités médiatisées (Good, Porter et Dillon, 2002). Notre objectif est de demeurer attentive à la présence éventuelle de discours réflexifs et autoréférentiels (*self-disclosure* (Good, Porter et Dillon, 2002)), à savoir ces moments durant lesquels les hommes expriment leurs pensées, sentiments, expériences ou, plus généralement, parlent d'eux-mêmes.

Comment les autres personnages parlent-ils d'un personnage masculin ou le définissent-ils?

Il s'avère également impératif de porter attention à la manière dont les autres êtres fictifs de la série parlent d'un personnage masculin, le définissent et, surtout, quels aspects de sa vie, quelles caractéristiques identitaires sont le plus souvent évoqués. Plus encore, les discours des autres protagonistes à l'endroit de ce personnage sont-ils généralement positifs ou négatifs?

L'identité des personnages masculins est-elle également représentée par des moyens non verbaux? Si oui lesquels, et comment ceux-ci contribuent-ils à la construction narrative d'une masculinité?

Toute œuvre audiovisuelle a cette caractéristique insigne de permettre la construction narrative par des voies non verbales, telles que les images, les sons, les techniques de

réalisation et de montage, etc. Notre analyse a donc également répertorié ces autres modalités de discours qui peuvent véhiculer des significations concernant les personnages masculins (comportements, pensées, attitudes, etc.).

Quelles significations peut-on attribuer au récit identitaire global des personnages masculins?

Cette sous-question s'appuie sur la théorie de l'identité narrative de Ricœur. Compte tenu de la narration sérielle des œuvres, il nous semble nécessaire d'analyser le récit identitaire des personnages masculins, à savoir la manière dont leur identité est construite d'un épisode à l'autre, mais aussi, plus généralement, à travers le récit global de la série.

Certains modèles de masculinité sont-ils hégémoniques? Si oui, lesquels? Plus généralement, quels sont les discours, traits identitaires ou thématiques qui apparaissent les plus récurrents?

Notre analyse demeure également attentive à la hiérarchisation potentielle des discours identitaires de genre afin de vérifier si certains y sont plus fréquemment associés aux hommes, ou nous sont présentés comme étant *idéaux*, *normaux*, non questionnés (*allant de soi*). Il s'agit aussi d'évaluer si certaines caractéristiques, modèles identitaires ou thématiques sont plus fréquemment associés aux hommes et qualifiés de « masculins » dans les fictions.

Comment les masculinités se construisent-elles à l'intersection d'autres catégories identitaires telles que l'ethnie, la classe sociale, l'âge, la religion ou la sexualité?

Le genre étant toujours le résultat d'une coconstruction avec d'autres axes (Barker, 1999; D'Acci, 2004; Gardiner, 2005), nous souhaitons mettre en lumière la manière dont les masculinités sont construites en conjonction avec d'autres éléments d'identification. L'objectif est aussi de révéler la diversité relative des personnages, et donc l'étendue des modèles de masculinité. Par exemple, les personnages masculins

sont-ils presque tous de même ethnie ou de même orientation sexuelle? Si certains personnages ont un profil plus distinct (physique, social, etc.), ceux-ci sont-ils systématiquement associés à des identités très différentes?

Y a-t-il présence d'un discours explicite sur le genre ou la masculinité dans certaines séries?

L'objectif central de notre recherche est certes d'analyser la manière dont les personnages masculins sont représentés, nous permettant dès lors d'évaluer comment le genre est mis en discours dans certaines productions contemporaines. Toutefois, dans la plupart des œuvres, les références au genre risquent de demeurer implicites, c'est-à-dire sous-entendues dans les choix créatifs opérés pour la construction des protagonistes. Nous souhaitons donc également vérifier si les sujets du sexe, du genre ou de la masculinité, si présents dans notre culture, sont abordés de manière explicite dans certaines séries, notamment à travers certains dialogues. Si tel est le cas, quelles sont les normes véhiculées? Dans quelles circonstances ces sujets sont-ils mentionnés, ou encore en référence à quel(s) personnage(s), y compris peut-être des femmes? Plus encore, les références explicites, si elles sont présentes, contribuent-elles à confirmer des normes ou, au contraire, à complexifier ou même dénaturaliser le genre?

Quelles sont les thématiques récurrentes associées à la masculinité?

Tel qu'il sera expliqué dans notre méthodologie, nous avons visionné un large corpus de séries télévisées nord-américaines. Cette analyse inductive nous a permis de déterminer quels sont les thématiques ou arcs narratifs les plus récurrents. Au-delà de l'analyse détaillée de certaines œuvres, cette question de recherche nous amène à nous interroger, en dernière instance, sur certaines des caractéristiques plus générales des récits télévisés centrés prioritairement sur des hommes au 21^e siècle. Y a-t-il des éléments narratifs plus populaires ou fréquents? Si oui, que nous révèlent-ils

concernant certaines visions contemporaines des hommes, de leurs identités, de leurs situations ou problématiques?

Comment la masculinité est-elle représentée de manière relationnelle, c'est-à-dire en relation avec d'autres individus et d'autres genres?

Il importe finalement d'analyser la dimension relationnelle du genre en tant qu'un de ses éléments de configuration les plus importants. Nous souhaitons ainsi mieux comprendre comment la masculinité est représentée dans les séries en favorisant ou rejetant certaines identités sociales. Plus encore, une approche féministe et critique des médias enjoint à demeurer attentive à l'égalité ou à l'inégalité des rapports de genre. Comprendre comment les hommes sont représentés exige donc aussi d'interroger la manière dont ceux-ci sont construits en relation, voire peut-être en opposition, avec les femmes et/ou avec d'autres identités de genre.

En somme, le fait de décentrer notre propos des questions du « réalisme » ou de la « qualité » des œuvres sert un but central dans notre recherche : révéler les conceptions du masculin dans l'univers télévisuel nord-américain contemporain, en cherchant à mieux comprendre comment celles-ci contribuent, par les voies d'une feintise assumée, à la formation de visions populaires de ce que les hommes sont ou peuvent être dans le monde d'aujourd'hui et des enjeux sociaux qui les concernent. L'objectif est donc de voir dans ces œuvres et dans les personnages qu'elles mettent en scène plus qu'un simple divertissement : un véritable double de notre monde social (Macé, 2006a) à travers lequel s'interprètent, se construisent, se négocient nos conceptions culturelles de la masculinité.

CHAPITRE IV

MÉTHODOLOGIE

Afin d'étudier la construction des masculinités fictionnelles, nous avons procédé à une analyse comparative et qualitative d'un corpus trinational et bilingue (Québec, Canada, États-Unis) de séries télévisées dramatiques de grande écoute, communément appelées séries de *primetime*. Une série de *primetime* est une fiction sérielle dont la diffusion, quoique de plus en plus fréquemment regardée en différé, est initialement prévue en soirée, aux heures de grande écoute – habituellement entre 20h00 et 23h00 – et caractérisée par des budgets de production plus élevés que la majorité des autres programmes (Benassi, 2011; Ellis, 1992).

En plus de permettre une prise en compte des influences transnationales pour la construction du genre et des masculinités (Connell 1998, 2000, 2005, 2009), le choix de procéder à une analyse comparative permet de renouveler les études télévisuelles qui se sont jusqu'à présent grandement cantonnées à des corpus nationaux. Dans leur ouvrage sur les *television studies*, Jonathan Gray et Amanda D. Lotz (2012) ont d'ailleurs déploré cette rareté des analyses comparatives et rappelé leur importance :

If some of the verbal excesses of medium theory generalizations about what "Television" is and is not in total have continued, television studies will more definitely destroy the idea of the world sharing anything like the same "Television" when it can offer a compendium of work on the world's varying televisions. (p. 138)

Dans le contexte médiatique actuel, l'analyse comparative ne représente pas un simple palliatif méthodologique, mais une nécessité d'ordre épistémologique. Pour parvenir à des connaissances concernant les modèles de masculinité véhiculés par la

télévision, il devient important d'étudier les influences et distinctions qui s'articulent, alors que des productions issues de nationalités distinctes se côtoient de plus en plus au sein des mêmes canaux et plateformes de diffusion. Et ceci, sans compter qu'aujourd'hui, les équipes de production sont souvent multinationales, ce qui déstabilise du coup une conception limitative de l'origine d'une œuvre. Grâce à une analyse comparative centrée sur trois territoires différents, nous serons plus à même de révéler les discours identitaires qui seraient spécifiques, locaux, de ceux qui pourraient être transnationaux, c'est-à-dire présents au-delà des frontières.

Précisons par ailleurs qu'il était essentiel pour nous d'intégrer des productions québécoises à notre recherche et ce, malgré la différence linguistique. Les rares analyses comparatives de productions médiatiques états-uniennes et canadiennes excluent habituellement d'emblée les productions québécoises (Moss, 2011; Mirrlees et Kispal-Kovacs, 2013). Les études canadiennes sont habituellement tout aussi exclusives (Beaty et Sullivan, 2006; Bredin, Henderson et Matheson, 2012; Druick et Kotsopoulos, 2008; Moss, 2011). Ce choix est principalement justifié par la différence linguistique ainsi que par les dissemblances entre les cultures télévisuelles canadienne anglophone et québécoise francophone. Et il est vrai que de grandes distinctions sont perceptibles, la plus importante étant que les productions québécoises sont massivement regardées dans la province, alors que les Canadiens anglais regardent très peu leurs productions locales. Malgré tout, une analyse de séries télévisées nord-américaines incluant le cas du Québec s'avère très pertinente : elle permet de fournir un portrait plus complet de la production nord-américaine⁴⁶ et des discours de genre qui y sont construits. Elle amène aussi à prendre en compte l'impact potentiel de la langue sur la construction des identités, sans oublier que cela favorise la comparaison, trop peu fréquente, des productions états-uniennes et

⁴⁶ Pour des raisons de faisabilité et d'accessibilité aux productions, nous ne prenons pas en considération la production canadienne autochtone.

québécoises⁴⁷. Une étude bilingue permet donc, hypothétiquement, de déceler de nouvelles similitudes et différences. Notre méthodologie a également été motivée par les propos de John Corner concernant le corpus le plus adéquat pour l'analyse comparative. Selon ce chercheur, une étude d'un corpus binational ou trinational, à l'instar du nôtre, représente un choix préférable à des corpus plus exhaustifs : celui-ci permet une meilleure pré-recherche ainsi qu'un contrôle plus précis lors de l'analyse (Corner, 1999, p. 127).

4.1 Organisation de la recherche

Pour notre analyse, nous avons élaboré une méthodologie dont les différentes étapes sont inspirées de quelques travaux en études télévisuelles. À l'image de ce qui est préconisé par les *cultural studies*, nous avons tenté d'échafauder une méthodologie personnalisée répondant clairement au sujet et aux objectifs de notre recherche, plutôt que d'employer une méthode préformatée. L'analyse combine ainsi diverses approches complémentaires en études télévisuelles et emploie un *corpus à hauteur variable*.

Notre analyse s'est ainsi articulée en deux grandes étapes : une première étape de préanalyse d'un corpus large de séries télévisées contemporaines, inspirée de la méthode proposée par Éric Macé (2006a), et une seconde étape d'analyse textuelle détaillée d'un corpus plus restreint de six œuvres. Ce choix méthodologique offre l'opportunité de prendre en compte un corpus suffisamment large de séries diffusées depuis 2005 pour que notre recherche puisse prétendre à une forme de représentativité de l'offre

⁴⁷ Comme l'a souligné Paul Attalah, plusieurs similitudes sont en effet perceptibles entre les télévisions états-unienne et québécoise, toutes deux étant fort populaires, productrices d'une culture foisonnante ainsi que d'un important star system (2013, p. 89).

télévisuelle contemporaine; l'analyse détaillée de six productions permet par ailleurs de centrer plus spécifiquement notre étude sur quelques œuvres pertinentes et, par le fait même, d'approfondir l'analyse et la compréhension des discours identitaires de genre. Dans son ouvrage Complex TV (2015), Jason Mittell emploie une méthodologie similaire centrée sur l'analyse détaillée de quelques œuvres précises, tout en ponctuant son texte de références « plus compactes [à] d'autres programmes » Inous traduisons¹⁴⁸. Selon ce chercheur, ce choix méthodologique est encore plus utile dans le cas des productions télévisuelles, compte tenu de leur durée considérable (Mittell, 2015, p. 9). Proposer une analyse détaillée de chaque série serait en effet impossible, du moins fastidieux, et pas nécessairement l'option la plus souhaitable pour une présentation cohérente et concise des résultats. Mittell adopte ainsi une stratégie semblable à la nôtre, ce qui permet à la fois une étude approfondie de quelques productions et une réflexion théorique plus large sur un phénomène télévisuel général. Les six œuvres sélectionnées pour notre analyse détaillée représentent donc le noyau central de notre recherche, auquel se greffent des observations épisodiques sur les autres séries visionnées lors de la pré-analyse; le tout sera complété par une réflexion plus générale concernant toutes les séries visionnées et qui sera présentée dans les trois derniers chapitres d'interprétation (chap. X, XI, XII).

4.2 La pré-analyse et le visionnement inductif

Comme première étape, nous avons procédé à une analyse inductive d'un corpus large de séries. Durant les dernières années, nous avons visionné 30 séries télévisées

⁴⁸ « In choosing the programs to analyze, I have decided to focus in depth on a few key texts while referencing a broad corpus, rather than trying to cover every series that might be relevant. » (Mittell, 2015, p. 9)

dramatiques nord-américaines de *primetime* diffusées depuis 2005⁴⁹, toutes analysées dans leur version originale⁵⁰. L'objectif de cette pré-analyse était de procéder au visionnement d'un nombre significatif de séries afin de pouvoir tracer un portrait général du traitement de la masculinité dans les séries télévisées à dominante dramatique. Cette première étape est inspirée d'une méthode proposée par Éric Macé (2006a), laquelle nous semble tout à fait adaptée afin d'intégrer l'étude d'un corpus télévisuel cohérent, mais relativement dense, dans le cadre d'une recherche : « Le premier effet de cette technique inductive de classement [est] d'établir un "palmarès" des thématiques les plus récurrentes au sein du corpus » (Macé, 2006, p. 19).

17 séries proviennent des États-Unis, 6 du Canada anglais et 7 du Québec. Les fictions sélectionnées ont toutes un personnage principal masculin ou, dans le cas de séries à héros multiple (Sepulchre, 2004, 2006, 2011), elles contiennent une majorité de personnages masculins. Les œuvres sélectionnées devaient aussi pouvoir être associées à la catégorie générale des fictions « dramatiques ». Il importe néanmoins de préciser que le recours à la catégorie « dramatique » a uniquement servi à orienter notre choix des œuvres; celle-ci n'est donc pas considérée comme une catégorie clairement délimitée, surtout dans un contexte où l'on observe une hybridation

⁴⁹ À noter que trois séries sélectionnées ont débuté en 2003 ou 2004; nous les avons néanmoins intégrées à notre corpus compte tenu de leur popularité et surtout, du fait que leur diffusion s'est poursuivie durant plusieurs années, après 2005. Il s'agit donc de productions représentatives de la culture télévisuelle diffusée depuis 2005.

⁵⁰ Les séries québécoises ont donc été visionnées en version originale française et les œuvres canadiennes et états-uniennes en version originale anglaise. Les dialogues seront reproduits dans leur langue originale et les traductions personnelles seront clairement indiquées comme telles. Ce choix méthodologique nous semble nécessaire, puisque l'analyse porte sur une thématique précise. Les références au genre peuvent en effet être gommées par la traduction (par exemple en faisant référence à la maturité d'un personnage plutôt qu'au fait qu'il est un « man »), sans compter que certaines expressions genrées ne peuvent être traduites littéralement. De manière plus générale, nous partageons les réserves de Corel, de Froberville et Toulet (2005) concernant la « dénaturation » des séries provoquée par certaines traductions, notamment en France, lesquelles sont parfois caractérisées par une trop grande liberté interprétative.

exponentielle des genres télévisuels depuis les années 1990 (Benassi, 2000; Bignell, 2013; Carson et Llewellyn-Jones, 2000; Corner, 1999; Mittell, 2015; Spigel, 2004a) :

Ces phénomènes de clonage et d'hybridation qui n'ont cessé de se multiplier ces dix dernières années, ont donné naissance à une multitude de formes télévisuelles complexes, rendant bien souvent inadapté, voire caduc, le vocabulaire générique préexistant à cette nouvelle ère de la télévision. (Benassi, 2000, p. 18)

Les séries choisies sont donc associées à la catégorie très large du drame ou de la dramédie.

Les œuvres devaient également être en ondes depuis plus d'une saison afin d'éviter la sélection d'une fiction trop éphémère ou peu importante dans la programmation d'une chaîne. Par ailleurs, la construction des personnages devait correspondre au « mode mimétique » (Frye, 1969; Jost, 2007), c'est-à-dire que le scénario devait être à propos de personnages vivant dans un environnement similaire au nôtre et avoir un ton dit « réaliste »; pour cette raison, les séries fantastiques ou de science-fiction ont été exclues. Nous avons finalement tenu compte du critère de popularité des séries; toutefois, dans un contexte de numérisation des contenus, la popularité d'une œuvre ne saurait désormais être réduite à ses cotes d'écoute. Pour cette raison, afin d'établir notre sélection, nous avons porté attention aux œuvres fréquemment mentionnées dans les médias (articles de presse, réseaux sociaux, ouvrages généraux sur la télévision, etc.), dont la mention fréquente témoignait du fait que celles-ci font partie de références collectives concernant la production télévisuelle contemporaine ⁵¹.

⁵¹ Toute recherche est le fruit d'une réflexion collective. Compte tenu de la popularité actuelle des séries (ce qui a d'ailleurs encouragé plusieurs nouvelles chaînes à se lancer dans la production de fictions originales), de la multiplication des chaînes et de l'arrivée des plateformes numériques, la production télévisuelle est devenue si vaste qu'il est impossible, même pour le télévore le plus assidu, d'être au fait de toutes les productions. Pour ces raisons, nous avons tenu compte des commentaires qui nous ont été adressés par des amis ou chercheurs lors de conférences ou de discussions. Les séries télévisées sont un sujet qui anime les passions ; il est donc arrivé fréquemment que des gens nous

Par ailleurs, il importe de souligner que les séries sont issues de différents types de chaînes présents au Canada et aux États-Unis : au Canada et au Québec, nous avons choisi des séries diffusées sur des réseaux publics (SRC, CBC), privés (TVA, CTV) et des chaînes câblées (Bravo, The Movie Network (TMN)). Du côté des États-Unis, nous avons sélectionné des séries diffusées sur des *networks*, à savoir les « grands réseaux hertziens » (Carrazé, 2005, p. 85) (NBC, FOX) et sur des chaînes câblées *basic* (câble de base) (AMC, TNT, FX, USA Network) ou *premium* (payantes) (HBO, Showtime, Starz). Ce critère de sélection nous semblait important afin de ne pas axer notre analyse sur un seul type de chaîne, puisque la propriété d'un canal de diffusion, son fonctionnement et son/ses principe(s) de financement peuvent avoir un impact sur le contenu des séries mises en ondes, sur les discours véhiculés à propos des hommes, sur les thématiques pouvant être ou non abordées et, plus généralement, sur leur positionnement idéologique.

Ce choix est également motivé par notre volonté de ne pas uniquement axer notre recherche sur les séries associées à la *Quality TV* (Jancovich et Lyons, 2003; Jost, 2014b; McCabe et Akass, 2007), c'est-à-dire celles bénéficiant du plus grand capital de légitimité. La prédilection des études télévisuelles pour ces œuvres légitimées, pour la plupart diffusées sur des chaînes câblées états-uniennes, a pour effet de laisser dans l'ombre une part non négligeable de la production actuelle, y compris des œuvres pérennes et appréciées par une communauté importante de téléspectateurs. Pour ces raisons, tout en intégrant des séries dites « de qualité » dont les thématiques les rendaient absolument incontournables, nous avons décidé d'inclure d'autres productions moins fréquemment abordées. Pour la pré-analyse, les séries télévisées suivantes ont donc été visionnées :

recommandent avec enthousiasme une série ou affirment qu'une œuvre doit « absolument » faire partie de notre corpus. Nous avons tenu compte de ces suggestions et intégré les œuvres pertinentes qui avaient été mentionnées à plusieurs reprises.

19-2 (SRC, 2011-2015) Les Invincibles (SRC, 2005-2009) Le Gentleman (TVA, 2009-2013) Le négociateur (TVA, 2005-2008) Mirador (SRC, 2010-2011) Minuit, le soir⁵² (SRC, 2005-2007) Série noire (SRC, 2014-2016) 19-2 (Bravo/CTV, 2014-) Call Me Fitz (TMN, 2010-2013) Cracked (CBC, 2013 (2 saisons)) **Durham County** (TMN, 2007-2010) Flashpoint (CTV, 2008-2012) Republic of Doyle (CBC, 2010-2014) Boss (Starz, 2011-2012) **Breaking Bad** (AMC, 2008-2013) Chicago Fire (NBC, 2012-) Fargo (FX, 2014-) Friday Night Lights (NBC, 2006-2011) House (Fox, 2004-2012) Justified (FX, 2010-2015) Mad Men (AMC, 2007-2015) Masters of Sex (Showtime, 2013-) Nip/Tuck (FX, 2003-2010) Ray Donovan (Showtime, 2013-) Rescue Me (FX, 2004-2011) Sons of Anarchy (FX, 2008-2014) SouthLAnd (TNT, NBC, 2009-2013) Suits (USA Network, 2011-) The Knick (Cinemax (HBO), 2014-) True Detective (HBO, 2014-)

Au moins une saison complète de chaque série a donc été visionnée. La pré-analyse s'est effectuée de manière inductive, sans grille et avec une prise de notes sommaire pour chaque production. L'objectif était de développer une connaissance générale des séries télévisées contemporaines et de noter les thématiques et situations dramatiques les plus fréquemment abordées en lien avec les hommes. Nous avons porté attention

⁵² Cette série n'est incluse que dans le corpus élargi de notre recherche, compte tenu de l'importance de la thématique de la masculinité. Toutefois, elle n'a pas fait partie de l'analyse détaillée, puisqu'elle a sensiblement la même équipe de création, de réalisation et d'écriture que 19-2 (SRC, 2011-2015).

aux caractéristiques ou récits identitaires leur étant associés, de même que nous avons noté les discours ou dialogues pertinents pour la représentation du genre. Nous avons également été sensible aux procédés narratifs et aux techniques de réalisation employés dans ces séries. Cette analyse inductive avait finalement pour objectif de nous permettre de demeurer alerte aux éléments qui n'auraient pas été anticipés, mais qui pourraient s'avérer importants en regard de notre question de recherche. Une telle analyse préalable nous semble nécessaire afin que notre recherche puisse être sinon représentative – « car pour être représentatif un échantillon doit pouvoir être comparé à l'ensemble qu'il représente » (Macé, 2006a, p. 16) –, du moins significative de la production télévisuelle nord-américaine contemporaine et de certaines de ses pratiques narratives et représentationnelles.

Les informations recueillies durant cette étape préalable d'analyse inductive viendront ponctuellement appuyer les résultats de notre analyse détaillée de six séries télévisées. Ceci permettra de bien contextualiser notre analyse, de montrer en quoi les six séries peuvent s'inscrire, ou non, dans une production télévisuelle plus générale : quelles sont les thématiques ou caractéristiques qu'elles pourraient avoir en commun avec d'autres œuvres ou, au contraire, quelles pourraient en être les distinctions. Une fois l'étude détaillée des six séries effectuée, des observations finales et plus générales, c'est-à-dire reliées au corpus large de la pré-analyse, viendront compléter cette recherche à travers la présentation d'une synthèse interprétative et critique (chap. X, XI, XII).

Grâce au visionnement d'un nombre significatif de séries télévisées, nous souhaitons pouvoir offrir des pistes interprétatives documentées sur les masculinités imaginées pour le petit écran. Une telle étape nous semble importante lorsqu'il y a volonté de déceler des modèles ou thématiques récurrents sur l'identité de genre. Certes, le choix d'un corpus large n'est pas sans inconvénient : il empêche *de facto* de procéder à une étude aussi exhaustive et détaillée de chaque série. Toutefois, comme l'explique Tim

Edwards (2006), l'analyse détaillée de quelques œuvres triées sur le volet ne nous permet pas de tirer des conclusions sur des tendances culturelles plus générales (2006, p. 120). Un corpus large et une approche comparative sont, en ce sens, des solutions pertinentes (Edwards, 2006, p. 120). Dans un contexte où les recherches sur les modèles de masculinité télévisés demeurent rares et peu diversifiées dans leur localité, une étude plus générale permet ainsi de proposer des pistes interprétatives plus documentées sur un terrain d'études encore jeune. Certes, la production de séries télé est si vaste que les choix opérés relèvent indéniablement, en partie, de notre parcours personnel et arbitraire de chercheuse : certaines œuvres se sont imposées à nous à la suite de nos lectures, de nos rencontres, de nos discussions avec nos directeurs de recherche ainsi qu'avec d'autres chercheurs et sériephiles. La diversité des œuvres choisies et leur nombre permettent néanmoins selon nous une étude significative de la production télévisuelle sérielle depuis 2005.

4.3 L'analyse détaillée de six séries télévisées

À la suite du visionnement pré-analytique, nous avons procédé à une analyse détaillée de six séries. Cette étude plus exhaustive consiste en une *analyse textuelle*, c'est-à-dire une étude qualitative, *compréhensive* (Lundquist, 1983), centrée sur les œuvres elles-mêmes dans leur forme (narration) et leurs discours (Creeber, 2006, p. 6). Nick Couldry définit le *texte* comme « a complex of interrelated meanings which its readers tend to interpret as a discrete, unified whole » (2000, p. 70-71). Le texte renvoie donc, dans le cas qui nous concerne, à chaque série télévisée; bien qu'étant segmentée en épisodes et marquée par une temporalité extensive, une telle fiction télévisuelle est appréhendée par les téléspectateurs comme un tout cohérent, que sa diffusion soit terminée ou en cours. De manière générale, l'analyse textuelle

qualitative permet une compréhension complexe et détaillée des discours identitaires de genre.

Bien que les *cultural studies* aient prôné un virage vers les études de réception depuis les années 1980, les analyses textuelles demeurent importantes. Certains chercheurs ont d'ailleurs revendiqué récemment la nécessité de relancer les analyses centrées sur le texte (Fetveit, 2001); l'analyse textuelle ne peut certes pas prétendre offrir la seule interprétation possible, mais elle peut néanmoins proposer une lecture pertinente des œuvres et mettre en lumière les « choix narratifs », les personnages et les thématiques récurrents dans nos productions culturelles. Selon Sabine Chalvon-Demersay, « à une époque donnée, le champ des possibles exploré par la fiction n'est pas illimité et [...] fait l'objet de logiques sociales » (1997, p. 643) : c'est ce qu'une analyse textuelle permet justement de révéler.

Les études télévisuelles centrées sur des textes doivent néanmoins être conscientes des contextes de production et de l'activité de réception (Casey *et al.*, 2008, p. 246-247). Par souci de ne pas procéder à des généralisations abusives, notre analyse tient donc compte du contexte de production et de diffusion des œuvres; des informations pertinentes sont ponctuellement présentées afin de spécifier certains des facteurs pouvant avoir influencé la teneur des discours dans les séries de notre corpus. En ce qui concerne la prise en compte de l'activité de réception, ceci renvoie à un présupposé central en *cultural studies* et en herméneutique, à savoir que toute œuvre est polysémique (Creeber, 2006; Fiske, 2011; Ricoeur, 1983, p. 146; Wilson, 1993, p. 4) et n'a donc pas une seule signification ou interprétation possible. Le texte est toujours conçu comme le résultat d'un acte interprétatif: l'œuvre ne devient signifiante qu'au moment de sa réception (Creeber, 2006, p. 28; Fiske, 2011, p. 14). Concrètement, cela signifie que nous devons concevoir les analyses proposées dans cette thèse comme une interprétation personnelle et située, c'est-à-dire effectuée dans un contexte précis et infléchie par notre identité culturelle. Notre analyse des séries,

aussi exhaustive et documentée soit-elle, doit être considérée comme une interprétation parmi d'autres possibles⁵³. Par conséquent, notre étude cherche certes à révéler certaines significations des identités et rapports de genre, sans que cela puisse nous permettre de déduire les interprétations qui seront faites par tous les autres téléspectateurs (Macé, 2000, 2001a, 2001b). Nous ferons d'ailleurs parfois référence à des commentaires critiques d'autres observateurs afin d'illustrer la complexité de ces œuvres ou présenter brièvement d'autres interprétations.

Pour l'analyse textuelle détaillée, notre choix s'est arrêté sur les six séries télévisées suivantes: les productions états-uniennes *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) et *Chicago Fire* (NBC, 2012-), les fictions québécoises *Le Gentleman* (TVA, 2009-2013) et *19-2* (SRC, 2011-2015), finalement le remake anglophone de *19-2* (Bravo/CTV, 2014-) et la série canadienne *Durham County* (TMN, 2007-2010). Afin de permettre une présentation plus précise et concise des résultats, l'analyse des deux versions de la série *19-2* s'est faite dans le même chapitre, de manière comparative (chap. VIII). Les résultats de notre analyse seront présentés selon une approche tout d'abord compréhensive « partant du corpus » (Macé, 2006a, p. 23) et tentant de révéler les significations construites dans chaque fiction, pour ensuite interpréter les données selon une approche explicative et critique « mobilisant [l]es concepts, [l]es méthodes et [l]es théories » (Macé, 2006a, p. 23) appropriées.

⁵³ « So, rather than prescribing a rigid or *fixed* meaning to a text, contemporary textual analysis tends to explore the playfulness and **open-ended** textures of textual meaning. » (Creeber, 2006, p. 34)

4.3.1 Une approche herméneutique des récits identitaires

Comme première étape de notre analyse textuelle, nous avons employé une approche herméneutique ⁵⁴ pour les six séries télévisées afin d'y mettre en lumière l'arc narratif ⁵⁵ global des personnages principaux (maximum de trois). Notre objectif était d'analyser leur récit ⁵⁶ identitaire et leur évolution narrative, de noter les principaux événements et les transformations/persistances qui les caractérisent. Pour cette étape, l'analyse portait sur la série entière ⁵⁷. L'étude demeure donc très générale et non exhaustive. Nous avons tenté de rédiger de manière sommaire le parcours personnel/professionnel du personnage et la manière dont son identité est représentée/conservée/modifiée en fonction de ce parcours. Les questions suivantes guident l'analyse du récit identitaire des personnages principaux masculins : le récit est-il caractérisé par une certaine fixité ou par une évolution? L'identité semble-t-elle conflictuelle, problématique, en crise? Au contraire, semble-t-elle heureuse, valorisée, acceptée par le personnage et/ou par les autres?

⁵⁴ Le terme « herméneutique » fait ici référence à la théorie de Ricœur, centrale dans notre étude, mais aussi, plus généralement, à une méthode analytique centrée sur le tout du récit. Le terme d'analyse herméneutique est aussi employé dans la langue anglaise pour des études centrées sur des programmes individuels : « Approaches to textuality vary between hermeneutic endeavors, which unearth the meaning of individual programmes and link them to broader social formations and problems, and content-analytic endeavors, which establish patterns across significant numbers of similar texts, rather than close readings of individual ones. » (Miller, 2005, p. 98) Notre méthodologie combine ces deux approches.

⁵⁵ Jean-Pierre Esquenazi définit l'arc narratif comme « une intrigue qui s'étend sur plusieurs épisodes » (2011b, p. 97). Dans notre recherche, le récit existentiel d'un personnage est donc appréhendé comme une intrigue qui s'étend sur tous les épisodes d'une série et contribue à la structuration du récit.

⁵⁶ Nous employons le concept de récit au sens de Gérard Genette. Il est donc question du « signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même » (1972, p. 72; cité dans Sohet, 2007, p. 17), mais appréhendé selon l'angle de la construction narrative d'un personnage. Nous voulons ainsi analyser l'histoire du protagoniste (la suite des événements et actions qui forment son vécu) ainsi que sa mise en discours.

⁵⁷ Pour l'analyse détaillée, nous avons donc visionné la série complète (si elle était terminée) ou toutes les saisons disponibles, si sa diffusion était encore en cours.

Au sujet des personnages construits selon le mode mimétique, Jost (2007) propose, en s'appuyant sur la typologie élaborée par Northrop Frye (1969), de distinguer le « mode mimétique élevé », à savoir « le récit d'un héros supérieur en degré aux autres hommes, mais pas à leur environnement » (2007, p. 110), et le « mode mimétique bas » au sein duquel les personnages sont « à la fois égaux aux êtres humains et à leur environnement » (2007, p. 110). En tenant compte de cette typologie, notre analyse a aussi tenté de déterminer si les protagonistes étaient présentés comme des individus supérieurs à leurs semblables, caractérisés par un héroïsme ou des qualités hors du commun ou, au contraire, comme étant égaux. Plus encore, à l'instar de l'approche herméneutique proposée par Christian Poirier (2004), il nous semble pertinent d'analyser si le récit identitaire peut généralement être qualifié de positif (consécration, accomplissement) ou négatif (échec, récit de désenchantement ou d'empêchement). Edgar Morin a d'ailleurs démontré que la dominante narrative concernant la résolution des récits de la culture de masse (notamment la présence ou non du happy end) peut être révélatrice de la « conception articulée de la vie » (Morin, 2008, p. 104) – nous ajoutons « des genres » – qui prédomine. Du coup, interroger la valeur positive ou négative des récits identitaires des hommes aidera à mieux comprendre les significations des mythes que véhiculent les séries télévisées à travers la construction de figures genrées.

4.3.2 L'analyse narratologique et l'analyse de discours

En plus de l'analyse générale des récits identitaires des personnages principaux, nous avons procédé à une étude plus détaillée des discours et de la construction narrative des six séries télévisées. L'approche narratologique consiste tout d'abord à analyser plus en détail la construction narrative du récit et « des personnages récurrents du point de vue de leur qualification et de leur fonctionnalité, [de leurs] positions

hiérarchiques, [de] leur importance narrative et [de] leurs caractérisations » (Sellier, 2015, p. 11). Comme il fut mentionné précédemment, notre analyse des personnages est en effet inspirée de Ricœur et de sa conception des identités narratives en termes de « concordance discordante » d'événements ou d'attributs. L'analyse fait ainsi ressortir les concordances d'un épisode à l'autre (traits de personnalité souvent soulignés, types d'événements ou de péripéties récurrents, procédés narratifs, etc.), et évalue les déterminants centraux du protagoniste.

Par le fait même, l'objectif est aussi de déterminer si les nouvelles séries valorisent ou non une construction narrative oppositionnelle : en effet, la masculinité a souvent été définie à travers son opposition franche à la féminité (Kimmel, 1994, 2012, Badinter, 1992; MacKinnon, 2003, p. 7; Welzer-Lang, 2009). Être un homme, être considéré comme « masculin », c'est souvent, d'abord et avant tout, ne pas être perçu comme féminin, ou refuser toute caractéristique pouvant être qualifiée de « féminine ». On perçoit entre autres ce rejet du féminin dans certaines pratiques discursives de dévalorisation qui consistent à qualifier des hommes de « femmes », d'individus « féminins », de « pussy » de « femmelettes », de femelles, de fillettes, etc. En anglais, les expressions « don't be such a girl », « be a man », « man up! » sont courantes, alors qu'il apparaît beaucoup plus étrange d'entendre les injonctions suivantes adressées aux femmes : « don't be such a boy », « be a woman » « woman up! ». La masculinité est donc souvent perçue comme « à construire » (Molinier, 2004, p. 25) et comme étant restrictive 58, exigeant dès lors une surveillance accrue

⁵⁸ Le qualificatif « restrictif » ne doit pas être interprété comme un synonyme d'inégalitaire. Il est simplement question ici des limites imposées dans la performance comportementale et discursive de la masculinité, lesquelles peuvent certes être perçues comme contraignantes, mais peuvent aussi servir à la préservation d'une hégémonie. Ainsi, il est habituellement bien vu pour une femme de se livrer à certaines activités qui ont longtemps été perçues comme « masculines », alors que l'inverse est plus fréquemment ridiculisé. Une femme regardant des matchs sportifs ou des séries policières, ou encore pratiquant un sport, pourra être respectée pour ses préférences culturelles, alors qu'un homme regardant *Sex and the City*, par exemple, s'attirera fréquemment des moqueries. Cette logique culturelle est d'ailleurs flagrante dans le domaine des séries télé : les œuvres jugées « masculines » ou

des comportements. Cette dimension oppositionnelle de la masculinité ne doit évidemment pas être considérée comme un invariant, mais plutôt comme un élément fréquent de l'idéologie du genre. Notre analyse a donc aussi vérifié si la construction narrative des personnages masculins s'appuie sur une telle logique oppositionnelle, centrée sur un refus explicite des femmes ou de ce qui est défini comme féminin.

L'analyse de discours permet quant à elle d'étudier de manière plus détaillée les constructions de sens relatives aux personnages masculins. Le *discours* renvoie ici aux dialogues et autres constructions de sens (visuelles, sonores) en lien avec le personnage, de même que les points de vue élaborés concernant la réalité sociale, les identités de genre et les rapports sociaux de sexe. L'analyse de discours apparaît fort importante, surtout lorsque nous analysons des productions média adoptant les conventions narratives du réalisme :

Within the context of media studies (and particularly with reference to television) discourse analysis is employed to make sense of the ways in which media convey meaning. It is able to open up questions concerning representation because discourses are always articulated from an ideological standpoint in that they present a particular (partial) view of social reality. What is included and excluded in representation is, ultimately, determined through discourse, which in turn is structured by ideology [...] (Casey et al., 2008, p. 66)

L'objectif était donc de parvenir à une étude détaillée des discours identitaires associés aux personnages masculins, principaux et secondaires, permettant ainsi de compléter nos observations. L'analyse discursive est centrée sur les discours verbaux – les dialogues et monologues, qu'ils soient autoréférentiels ou verbalisés par d'autres personnages lorsque ceux-ci nous livrent des informations concernant l'identité d'un homme de la série –; les discours visuels – la représentation de leur corps, leur look,

centrées sur des hommes ont habituellement un auditoire plus mixte – ou du moins avoué comme tel – que les séries dites « féminines ».

leurs gestes et comportements, les éléments pertinents de la mise en scène et de la réalisation (éclairages, plans particuliers, etc.) – ainsi que les éléments sonores non verbaux. Concernant les discours visuels, il s'avère central de tenir compte du fait que « [l]e corps de l'acteur [...] peut être envisagé comme support d'une lecture rhétorique » (Soulez, 2011b, p. 173). La représentation physique du personnage et le choix de l'acteur pour l'incarner sont des aspects non négligeables, et pourtant souvent occultés, des études cinématographiques et télévisuelles sur le genre.

Notre étude demeure également attentive au travail sur les sons non verbaux (musique et effets sonores) intra- et extradiégétiques qui peuvent parfois contribuer distinctement à la construction narrative des personnages. Les sons ont malheureusement fait l'objet de trop peu d'études en télévision (Hilmes, 2008). Or, une musique, une ambiance sonore ou une modification des sons intradiégétiques peut servir à traduire le vécu et les émotions d'un personnage, et contribuer ainsi à sa construction narrative. De même, le ton, les inflexions de la voix (indices paralinguistiques), les tics sonores (toussotement, grognement, gémissement, etc.) ou même les silences peuvent révéler des informations clés concernant les comportements, les façons d'interagir avec autrui ou de communiquer. Selon Jeremy G. Butler, la télévision n'est pas un « médium silencieux », car ses productions ne sont presque jamais dépourvues de toute forme de parole ou de son (2012, p. 330). En ce sens, même les silences peuvent révéler des dimensions importantes du personnage, de ses performances de genre ou de son monde vécu.

Notre analyse des séries télévisées cherche donc à prendre en compte toutes les formes de discours et de « modalités sémiotiques » (Sohet, 2007, p. 7) et narratives qui contribuent à la formation du récit audiovisuel, y compris les dimensions non dialogiques. Il s'avère absolument central d'étudier, non seulement la dimension verbale des récits, mais également les dimensions proprement formelles de l'œuvre, à savoir les choix esthétiques et les procédés narratifs employés afin de raconter une

histoire en convoquant d'autres moyens que la parole. Souvent négligée par les études de genre, l'étude formelle et esthétique des séries télévisées est inhérente – et non plus simplement complémentaire – à l'analyse de discours. De nombreux facteurs ont en effet concouru au développement et à la diversification des modes de narration employés dans les séries télévisées (Benassi, 2000; Mittell, 2006, 2015), particulièrement depuis les années 2000, entre autres les innovations technologiques, l'augmentation des moyens de production, la compétition acharnée entre les chaînes, de même que la plus grande familiarité du public avec les possibilités narratives des médias audiovisuels.

L'étude des dimensions formelles et des procédés narratifs permet aussi d'échapper au logocentrisme qui enjoint à interpréter toute esthétisation ou absence de dialogue comme une valorisation de l'image pour elle-même ou une célébration postmoderne de la perte de sens et de la superficialité. Nous croyons au contraire que l'énonciation non verbale est hautement significative; c'est pourquoi notre analyse demeure attentive à toutes les « modalités, artifices et ruses par lesquelles [sic] un projet narratif [...] soutenu d'un médium précis [la télévision], tente d'arriver à ses fins » (Sohet, 2007, p. 6). Est ainsi refusée la distinction conventionnelle entre les questions d'esthétique et d'identité. Un personnage peut en effet être signifié grâce au recours à certaines conventions narratives. À titre d'exemple, certains plans ou effets (visuels, sonores) peuvent permettre un changement de focalisation ou l'élaboration d'un point de vue personnel. La dichotomie habituellement opérée entre les études formelles centrées sur les questions d'esthétique et celles centrées sur les questions de représentation doit être dépassée afin de procéder à une analyse précise de l'énonciation (Barrette et Picard, 2014), et ainsi demeurer attentif à l'incidence potentielle des visions des identités culturelles sur les procédés narratifs et les choix de réalisation. Nous postulons ainsi que l'esthétique s'arrime à l'identitaire et vice versa. La présentation de nos analyses tâche donc de mettre en lumière les éléments

formels et les choix esthétiques qui pourraient contribuer à la construction narrative et audiovisuelle des personnages.

L'analyse discursive et narratologique porte sur quelques scènes pertinentes sélectionnées pour chaque série. Notre présentation des résultats tâche de mettre en lumière les concordances discursives et narratives, à savoir les éléments récurrents pour les personnages et le récit. L'analyse narrative préalable, centrée sur la globalité de la série, permet en ce sens d'assurer l'intelligibilité de la recherche et une présentation détaillée du récit de chaque fiction. En centrant ensuite l'analyse sur quelques scènes, nous pouvons proposer une analyse plus exhaustive, détaillée, des masculinités télévisées et nous attarder à toutes les dimensions discursives et narratives d'une production télévisuelle.

4.3.3 L'analyse paratextuelle

De nos jours, une série télévisée est accompagnée d'un nombre incalculable de productions afférentes et multimédias. Ces créations promotionnelles se multiplient afin d'augmenter la visibilité d'une œuvre dans un contexte hautement compétitif. L'univers de la fiction se prolonge ainsi sur d'autres médias, notamment sur Internet, afin d'encourager un investissement temporel plus grand de la part du spectateur, offrir une valeur ajoutée à la production et accroître potentiellement les possibilités de fidélisation à l'œuvre. Une série télévisée n'est donc plus un texte unitaire, mais une œuvre prenant davantage la forme d'un « écosystème narratif » (Pescatore et Innocenti, 2012, p. 67), c'est-à-dire d'une production dont les discours se déclinent sur différentes plateformes. Les « proliférations textuelles » (Gray, 2010b) que sont les promotions, jeux, commentaires, webépisodes et autres fictions en font un phénomène de narration transmédiale (Jenkins, 2006).

Notre recherche ne peut évidemment rendre compte de toute la complexité du phénomène de paratextualité. Toutefois, afin de compléter notre étude, nous avons procédé à une brève analyse paratextuelle en examinant quelques productions auxiliaires (Genette, 1987, p. 17) et promotionnelles créées par les diffuseurs ou les producteurs afin de les promouvoir et étendre leur contenu sur d'autres médias. Comme l'a défini Gérard Genette, un paratexte renvoie à « un certain nombre de productions [...] [qui] entourent » un texte ou un programme « et le prolongent, précisément pour le présenter, [...] mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation » (1987, p. 7). Les paratextes créés autour d'une série télévisée sont donc eux-mêmes des entités textuelles (2010a, p. 57) qui mettent l'accent sur certains discours et peuvent infléchir l'interprétation d'une production (Gray, 2010a, p. 57; Fiske, 2011). Qui plus est, dans le cas spécifique des séries, les paratextes ne servent pas uniquement à introduire l'œuvre, mais bien à l'accompagner tout au long de sa diffusion et à infléchir le contact répété du téléspectateur avec elle, ce que Jonathan Gray nomme des paratextes in media res (2010b).

Notre analyse paratextuelle s'attarde aux sites web des séries, plus précisément aux paratextes qui contiennent des discours sur les personnages et leurs caractéristiques (descriptifs des personnages et des épisodes, biographies des acteurs, etc.). L'objectif est ainsi de déterminer comment les personnages masculins sont présentés dans ces paratextes, si certains discours servent à les définir et si ces messages promotionnels viennent appuyer ou renforcer certains discours de la série. De même, nous avons étudié quelques paratextes secondaires (Fiske, 2011), tels que des articles d'entrevue ou des publicités, afin de voir quelles sélections de sens y étaient opérées (p. 118-119). Bien que constituant un aspect marginal de notre thèse, l'étude de ces paratextes vient parfois compléter ou appuyer certaines de nos observations.

4.3.4 L'interprétation et la comparaison des séries télévisées

La dernière étape de notre recherche consiste à mettre en commun et à comparer nos résultats d'analyse des six séries télévisées, en plus de permettre une présentation plus générale de tendances télévisuelles concernant la masculinité. Dans les trois derniers chapitres (chap. X, XI, XII), nous procéderons ainsi à la mise en évidence de similitudes et/ou de spécificités entre les discours sur la masculinité au Québec, au Canada et aux États-Unis. Nous ferons également référence aux nombreuses séries visionnées lors de la pré-analyse afin de proposer une réflexion plus générale sur les modèles de genre populaires à la télévision, les choix scénaristiques ou les pratiques créatrices au sein de la production des dix dernières années.

En somme, notre analyse consiste à étudier et interpréter les constructions narratives et audiovisuelles des identités masculines, en tenant compte de l'aspect idéologique des discours, mais sans chercher à être trop prescriptive ou restrictive quant à l'interprétation proposée (Creeber, 2006, p. 35). D'un point de vue méthodologique, il est absolument central de rappeler qu'une analyse textuelle permet une interprétation rigoureuse mais située (Creeber, 2006; Gray et Lotz, 2012). Comme l'affirmait Edgar Morin : « L'objectivité à chercher est celle qui intègre l'observé dans l'observation. » (2008, p. 32) Notre recherche tient évidemment compte de la polysémie du contenu télévisuel et ne prétend donc pas offrir la seule interprétation possible des séries sélectionnées. Un autre chercheur pourrait être autrement touché par les séries que nous avons choisies, être interpellé par d'autres scènes ou interpréter différemment certaines dimensions des masculinités télévisées. Néanmoins, cette thèse entend proposer des analyses détaillées et contextualisées qui, nous l'espérons, fourniront des pistes de réflexions théoriques et critiques productives.

PARTIE 2: ANALYSES DÉTAILLÉES

CHAPITRE V

BREAKING BAD ET LE PARADOXE DU GENRE

Breaking Bad est l'un des plus grands succès populaires et critiques de la dernière décennie télévisuelle. Créée par Vince Gilligan et diffusée sur la chaîne de basic cable⁵⁹ AMC de 2008 à 2013, cette série raconte l'histoire de Walter White, un père quinquagénaire, professeur de chimie dans un lycée d'Albuquerque au Nouveau-Mexique. Après avoir appris qu'il était atteint d'un cancer du poumon inopérable, celui-ci décide de fabriquer de la méthamphétamine (crystal meth) afin de subvenir aux besoins financiers de sa famille à la suite de son décès. Au-delà de la complexité narrative de cette série, il s'agit avant tout de l'histoire d'un homme qui devient « méchant » (« to break bad ») (Jost, 2015) afin d'échapper, et du coup se rebeller, contre une situation jugée intenable. Toutefois, cette situation intenable est multiforme et ne concerne pas uniquement l'injustice du système socioéconomique états-unien, ou même celle de l'annonce d'un cancer du poumon chez un homme n'ayant pourtant jamais fumé de sa vie. Comme nous le démontrerons, Breaking Bad est surtout l'histoire d'une révolte qui concerne explicitement le genre en tant qu'injonction fondamentale, source d'une violence symbolique lorsqu'il est transgressé ou qu'il semble impossible de s'y conformer. Enfreindre les lois pour rentrer dans celles, non écrites, du genre est certes montré comme étant destructeur et

⁵⁹ Lorsqu'il est question des chaînes câblées, il est peu souvent fait mention de la distinction entre chaînes *premium* et *basic*. Les chaînes *premium* ou chaînes payantes (HBO, Showtime, Starz, etc.) se financent par les abonnements, alors que les chaînes du câble de base (*basic cable*) sont vendues sous forme de forfaits (bouquets de chaînes) et s'appuient donc sur deux sources de revenus : la vente d'espaces publicitaires et les frais d'abonnement (redevances des câblodistributeurs). Contrairement aux chaînes *premium*, AMC diffuse donc des publicités durant sa programmation.

inégalitaire, mais au moins, comme le conclura le protagoniste, au terme d'un parcours identitaire des plus transformateurs, cela permet de se « sentir vivant ».

5.1 Présentation générale

Au fil des ans, *Breaking Bad* est devenue une référence incontournable de la culture télévisuelle mondiale. Après des débuts modestes en termes de cotes d'écoute, la popularité de cette série est allée en s'amplifiant grâce au bouche-à-oreille, à la mise en marché des DVD ainsi qu'à une stratégie de diffusion particulièrement productive sur la plateforme Netflix. La finale de la série, diffusée en septembre 2013, arrive d'ailleurs en deuxième position des meilleures cotes d'écoute pour son diffuseur, ayant attiré 10.3 millions de téléspectateurs, un véritable exploit pour une chaîne câblée de base (Hibberd, 2013). *Breaking Bad* est aussi une des séries dont la place au sein de la catégorie de la *Quality TV* fait le plus consensus (Béghin, 2010; Lavery, 2012; Martin, 2013; Sepinwall, 2015); la plupart des observateurs lui attribuent même un rôle pionnier dans l'avènement du « troisième âge d'or » de la télévision étatsunienne (Martin, 2013; Pérez-Gómez, 2011). Les dernières années ont également vu se multiplier les livres au sujet de cette série (Burdeau, 2014; Cowlishaw, 2015; Martin, 2013; Pierson, 2014), des chercheurs de tous horizons cherchant à élucider le moindre élément de sens qu'elle contient.

Au-delà de sa popularité et de sa qualité encensée, cette œuvre apparaît absolument incontournable dans notre recherche pour une raison plus évidente, à savoir sa préoccupation centrale pour la masculinité. Certes, dans nos sociétés actuelles, le genre est une catégorie d'identification prédominante, et donc habituellement importante dans nos récits. Toutefois, *Breaking Bad* ne se contente pas de référer implicitement au genre : elle y fait ouvertement référence, rappelant fréquemment l'importance des normes de la masculinité. Bien que de telles allusions explicites

soient de plus en plus présentes dans les séries de la dernière décennie⁶⁰, rares sont les œuvres où les références aux hommes, à ce qu'est ou doit être un homme, à ce que doit faire un homme sont aussi nombreuses. La masculinité est bruyante dans Breaking Bad: on en parle, on la questionne, on la revendique, on la prouve, on la critique, bref elle ne laisse personne indifférent!

Breaking Bad est une œuvre complexe, multidimensionnelle qui aborde plusieurs autres thématiques, notamment les conséquences désastreuses du néolibéralisme sur les classes populaires et moyennes, la dimension ethnique des discriminations socioéconomiques, la complexité du trafic de drogue et de ses enjeux moraux, etc. Selon François Jost (2015), cette série aborde directement la complexité de la moralité; elle illustre les frontières floues entre le bien et le mal. Par sa prémisse, il s'agit d'une série qui représente la désillusion face au rêve américain et la perte de confiance envers les institutions, une situation qui amène certains individus dans une quête désespérée d'accomplissement au sein d'un capitalisme sauvage. Toutefois, il est frappant de constater que certaines de ces thématiques, à première vue si centrales, sont finalement très peu développées au sein du récit. L'avènement d'un néolibéralisme de plus en plus sauvage, les inégalités sociales dans la société la plus riche du monde d'aujourd'hui⁶¹, ou encore la privatisation des soins de santé, conditions pourtant sine qua non à la prémisse même de l'œuvre, sont finalement très peu abordés, et l'injustice d'un système refusant des traitements médicaux onéreux à un homme gravement malade est à peine discutée⁶². En comparaison, la question de

⁶⁰ Dans le chapitre XII, il sera question des multiples discours explicites et normatifs que nous avons décelés lors de l'analyse inductive de nombreuses séries (cf section 12.4).

⁶¹ Véritable topos dans plusieurs séries états-uniennes de la dernière décennie, la formulation « in this economy » sert habituellement à faire référence à un contexte jugé inchangeable, un simple état de fait.

⁶² Un mème diffusé sur Internet résumait ainsi de manière humoristique l'importance du lieu pour la prémisse de la série en imaginant *Breaking Bad* transposé au Canada. Compte tenu du système de santé public canadien, tout le récit de Walt aurait en effet été interrompu dès le premier épisode, à la suite du diagnostic. L'efficacité de ce mème réside évidemment dans l'effet comique provoqué par la

la masculinité occupe une place de choix dans les discours des protagonistes et est évoquée en tant que justification des comportements. Il nous apparaît donc manifeste que la masculinité et les normes de genre ne sont pas des éléments secondaires de cette série, mais bien ses principales impulsions narratives.

5.2 Le récit identitaire de Walter White

Père de famille caucasien de la classe moyenne, Walter White (Bryan Cranston) est un brillant chimiste qui a peu réussi dans la vie. Ses aptitudes intellectuelles auraient pu lui assurer un niveau de vie très enviable - il est même codétenteur d'un prix Nobel de science -; toutefois, à la suite de multiples circonstances, notamment la décision de quitter une entreprise, Gray Matter, devenue par la suite extrêmement rentable, Walt se trouve condamné à enseigner la chimie dans une école secondaire et confiné dans une situation financière extrêmement précaire : son salaire annuel de professeur, dira-t-il, n'est que de 43 000\$. Walt travaille donc également dans un lave-auto afin de subvenir aux besoins de sa famille : sa femme Skyler, son fils Walter Junior atteint de paralysie cérébrale et sa future petite-fille, Holly, fruit d'une grossesse imprévue. Mais la situation financière difficile de Walt est loin d'être son seul boulet : cet homme nous est en effet clairement montré, au début de la série, comme un être malheureux, non respecté ou reconnu des autres, ne trouvant aucune source de joie ou de gratification dans son existence. Bon père de famille et homme « bon », comme affirment ses proches, son existence quotidienne est représentée comme étant des plus monotones. Une séquence du premier épisode le représente couché dans son lit, le matin de son anniversaire, l'air impassible, se livrant ensuite à ses exercices matinaux sans le moindre enthousiasme. Plusieurs scènes soulignent

finale abrupte de la série « made in Canada », mais aussi par le fait que ce point n'est que peu abordé dans la série, ce qui peut créer un effet d'étonnement chez certains téléspectateurs.

également le caractère plus autoritaire de sa femme Skyler qui le sermonne et lui dicte régulièrement quoi faire. Le matin de son anniversaire, alors qu'elle lui sert du bacon végétarien peu ragoûtant, Walt s'exclame à son fils, avec un air d'abnégation : « We're watching our cholesterol, I guess. » (s01-e01)⁶³ Son attitude détachée, quasi aphasique, véhicule l'image d'un homme qui semble accorder peu d'importance à son existence.

Le début du récit identitaire de Walt est surtout marqué par une caractéristique centrale, à savoir son identité chancelante, laquelle est expliquée par un manque de reconnaissance des autres face à sa masculinité. Il est en effet important de souligner que la prémisse de cette fiction consiste en une juxtaposition de scènes permettant de montrer l'humiliation quotidienne de Walt qui n'est pas perçu par ses pairs comme un « vrai » homme. Sa masculinité est souvent remise en question, notamment par son beau-frère Hank et même par son propre fils qui perçoit son oncle comme un modèle de masculinité préférable à son paternel. Hank décrira d'ailleurs Walt comme un « underachiever » (s03-02), à savoir un homme qui n'a pas suffisamment réussi professionnellement, une tare dans le cadre du modèle hégémonique et traditionnel de la masculinité. Ses proches le perçoivent également comme un être incapable d'initiative avec les femmes; ainsi, lorsque Walt raconte à son fils comment il a jadis séduit Skyler, Hank s'exclame : « I bet you didn't think your old man had it in him, huh? » (s01-04)

La première représentation de Walt dans son environnement professionnel est en ce sens particulièrement marquante : visiblement dans son élément, celui-ci enseigne à ses étudiants avec passion. Soudain dérangé par les jacassements de deux étudiants qui se courtisent au fond de la classe, Walt demande au jeune homme de retourner à

⁶³ Les références aux épisodes se lisent comme suit : le numéro de la saison (s) est d'abord précisé, suivi du numéro de l'épisode (e). Par exemple, dans le cas présent, la scène dont il est question se déroule dans la saison 1 (s01), premier épisode (e01) : s01-e01.

son bureau; l'air méprisant et arrogant, celui-ci s'exécute à contrecœur en faisant un bruit insupportable avec sa chaise. Jeune modèle d'une masculinité révérée - il courtise une des plus jolies filles de la classe -, le jeune s'oppose ainsi à Walt, incapable d'imposer son autorité. Coup encore plus dur : alors que Walt travaille au lave-auto le soir même, les deux adolescents s'y présentent en tant que clients. Ayant reconnu leur professeur, ceux-ci se moquent ouvertement de lui, le prenant en photo et se réjouissant du fait qu'il doive, humilié, nettoyer la voiture de luxe de son élève. C'est le lendemain de cet incident que Walt sera victime d'un malaise au travail et apprendra qu'il est atteint d'un cancer du poumon. Lors de la scène d'annonce du médecin, celui-ci est filmé frontalement, en plan rapproché; l'image est ralentie momentanément, le son intradiégétique est presque entièrement coupé et un bruit strident sature la bande-son, ce qui permet de communiquer le choc émotionnel du protagoniste et le fait que cet événement malheureux le plonge dans ses pensées, le coupe partiellement de la réalité. Cette scène illustre sans mots l'effondrement du monde de Walt et son incapacité première à réagir; l'air catatonique, celui-ci regarde fixement une tache sur le sarrau du médecin. Cette fixation rappelle certes un aspect central de la personnalité de ce chimiste, à savoir son souci quasi obsessionnel pour les détails, mais elle traduit aussi son choc émotionnel et son incapacité première à réagir à ces propos troublants. Plus généralement, l'annonce du médecin agira aussi à titre de déclic pour Walt, un sentiment de saturation – sonore, mais aussi existentiel – face à une vie jugée monotone, devenue insupportable.

La construction identitaire de Walt se révèle également à travers sa relation éminemment complexe avec son beau-frère. Hank Schrader (Dean Norris), enquêteur pour l'agence d'élite de la DEA (*Drug Enforcement Agency*) est en effet représenté comme un homme que tout oppose à Walt au début du récit : homme fier, possédant plus d'argent et une profession révérée de tous, il représente un modèle de

masculinité *hégémonique*, en phase avec les normes de la classe moyenne ⁶⁴. N'hésitant jamais à accaparer l'espace et l'attention des autres, il adore vanter ses exploits professionnels, affirmer sa masculinité et adopter une attitude macho, notamment en ridiculisant d'autres hommes quant à leur virilité ou en parlant des femmes comme des « gals » (nanas, meufs, gonzesses). Durant la fête d'anniversaire de Walt (s01-e01), laquelle se déroule avant la découverte de son cancer, Hank impose sa présence dominante, accaparant l'attention, volant même la bière des mains de son beau-frère qui le regarde s'exécuter sans mot dire. Véritable leader du groupe, Hank montre son revolver aux convives et ce moment devient l'occasion de ridiculiser Walt concernant son malaise avec les armes à feu.

Walt Jr (à son père) : Come on, take it.

Walt: No, no...it...it's just heavy. Hank: That's why they hire men.

[Tout le monde rit. On perçoit l'embarras de Walt.]

Hank (à Walt): Hey, it's not gonna bite you, allright? Looks like Keith

Richards with a glass of warm milk. [Tout le monde rit.] (s01-e01)

La fête est soudainement interrompue. À l'invitation de Hank, les convives se massent autour du téléviseur afin de regarder un reportage dans lequel celui-ci est interviewé au sujet d'une saisie de méthamphétamines. Walt demeure seul, à l'écart, délaissé de tous. Comme on dit en anglais, « he doesn't fit in »! Ce type de plan d'ensemble représentant Walt, silencieux et en retrait, revient d'ailleurs sporadiquement durant les deux premières saisons, comme des stratégies non verbales de représentation de son effacement personnel ou de son statut quasi fantomatique (voir Annexe A, figure 1, p. 494). La scène de l'anniversaire de Walt permet en ce

⁶⁴ L'interprète de Hank, Dean Norris, est souvent associé à des modèles de masculinité hégémonique, particulièrement au sein de séries policières. Dans un bref caméo pour la série comique *Unbreakable Kimmy Schmidt* (Netflix, 2015-), Norris joue le rôle d'un professeur de théâtre apprenant à Titus, un acteur gay, comment performer l'identité d'un homme hétérosexuel (s01-e10). La scène parodie ainsi

l'association fréquente de l'acteur à une représentation hégémonique et patriarcale du masculin.

64

sens de bien résumer la représentation de son identité au début de la série : c'est un homme effacé, peu sûr de lui, timide, non reconnu par ses pairs, diminué dans sa identité. Loin de lui valoir de la reconnaissance, ses aptitudes intellectuelles nettement supérieures à la moyenne sont niées, voire ridiculisées par certains; son intelligence et sa prudence sont ainsi opposées à une masculinité forte, entreprenante et agressive. Plus encore, Walt semble lui-même croire en l'inadéquation de son identité. Lorsqu'il est ridiculisé dans son genre, il ne défend pas son intégrité, mais semble au contraire corroborer, par dépit, cette vision de lui-même.

Il importe de souligner que l'épisode pilote débute par un *flashforward* présentant Walt dans le désert, vêtu uniquement d'un slip et de souliers, se filmant à l'aide d'une caméra afin de laisser un message à sa famille, alors que résonnent au loin les sirènes d'un véhicule. Ce type de construction narrative, où un épisode débute par une introduction décontextualisée et proleptique – ce que David Lavery (2012) nomme des ouvertures brutales (*cold opens*) – est d'ailleurs récurrent dans *Breaking Bad* et contribue à la complexité reconnue de cette série. Cette prolepse, qui sera complétée plus tard dans l'épisode, permet de capter efficacement l'attention du spectateur dès les premières minutes, celui-ci ne pouvant que s'interroger sur les circonstances ayant mené à une telle situation. Toutefois, en jouant avec la temporalité, cette stratégie narrative permet aussi de créer un contraste plus fort entre cette scène et celles présentées subséquemment, et qui se déroulent trois jours plus tôt; par le fait même, cette astuce permet de présenter le récit initial de Walt comme une forme de justification, du moins d'explication, pour les actes qu'il commettra ensuite.

5.2.1 La transformation de Walt et la performativité du genre

L'annonce de sa mort prochaine et probable aura paradoxalement l'effet d'éveiller Walt à sa propre existence. C'est en effet en réponse à l'annonce de son cancer que cet homme décide d'entrer en contact avec un ancien élève, Jesse Pinkman (Aaron Paul), et de produire de la méthamphétamine afin d'amasser de l'argent pour sa famille. Très rapidement, cette décision nous est présentée comme ayant un impact décisif sur son identité. Face aux suspicions du jeune Jesse qui comprend mal les intentions criminelles de son ancien professeur, un homme qu'il qualifie de « straight », avec un « giant stick up his ass » (s01-e01), Walt répond avec assurance : « I am awake. » (s01-e01) Mû par sa décision, il devient rapidement plus confiant et en contrôle : il frappe un adolescent qui harcelait son fils dans une boutique et, plus tard, il détruit la voiture de luxe d'un homme d'affaires prétentieux au comportement irrespectueux. Dans cette première étape de transformation, Walt apprend ainsi à performer une masculinité plus en contrôle, dont la violence semble d'abord motivée par des convictions morales, notamment celles de défendre un enfant handicapé et vulnérable ou de punir un homme dont l'hégémonie s'affirme en rabaissant les autres. Scène encore plus éloquente : à la suite de sa première mésaventure dans le désert, Walt revient à la maison et initie une relation sexuelle passionnée avec sa femme. Cette scène s'oppose admirablement à une autre, présentée plus tôt, durant laquelle Skyler masturbait Walt pour son anniversaire, alors que celui-ci apparaissait passif et mal à l'aise face à un acte entièrement géré par sa femme, du reste totalement désintéressée. Le contraste est ainsi créé avec la scène finale dans laquelle Walt est entreprenant et passionné. Surprise, Skyler lui demande s'il s'agit bien de lui (s01e01), illustrant par le fait même la transformation en cours du personnage.

À la suite de l'épisode pilote, tout le reste de la série présente l'ascension rocambolesque de ce protagoniste, son passage progressif d'une timidité à la plus

grande des mégalomanies, jusqu'à sa consécration tragique finale. Après avoir été rejeté de sa famille et de Jesse, le destin de Walt se conclura en effet par une mort solitaire mais héroïque dans son lieu de prédilection : un laboratoire de méthamphétamine gigantesque dont il marquera une des machines d'une main ensanglantée, comme la dernière signature de ce génie à la quête démesurée. Le récit de Walt est ainsi marqué par le développement d'une confiance en soi qui prendra de plus en plus d'expansion, une transformation symbolisée notamment par la construction d'un alter ego: le crâne rasé, arborant un bouc et muni d'un chapeau, Walt devient Heisenberg (le nom d'un des plus grands génies scientifiques) dans le milieu des trafiquants. Apparaissant pour la première fois au septième épisode de la première saison, Heisenberg, armé d'un sac de fulminate de mercure, fait exploser le bureau du chef d'un cartel, Tuco, afin de venger Jesse et construire sa nouvelle réputation (s01-e07). En performant une masculinité ouvertement hégémonique, autoritaire et violente, Walt réussit à gagner le respect de Tuco et à engager une relation d'affaires. Certes, la fin de la séquence nous montre le personnage principal, de retour dans sa voiture, poussant un cri de défoulement : il ne devient pas téméraire et stoïque du jour au lendemain, mais il apprend progressivement à performer une autre identité qui lui permet de s'imposer et de se « libérer ». L'adoption du pseudonyme Heisenberg, père du principe d'incertitude, témoigne de la transformation identitaire en cours ainsi que de l'incertitude grandissante des actes et motivations du protagoniste.

L'annonce de la rémission de Walt à la fin de la deuxième saison agit en ce sens en tant que révélateur : alors que toute son entreprise avait été justifiée jusqu'à maintenant par un besoin d'éviter la précarité financière à sa famille, cette rémission aurait dû rendre caduque une telle nécessité. Or, pour Walt, loin d'être interprétée de manière positive, cette annonce signifie une perte de contrôle beaucoup plus troublante que la mort; grâce à sa nouvelle « profession », Walt a en effet acquis un sentiment de contrôle sur sa propre vie et, surtout, la fierté d'être le héros pourvoyeur.

Une rémission signifie donc le retour à sa vie initiale et à un manque de reconnaissance désormais impossible à accepter. Dans une séquence particulièrement éloquente de la deuxième saison, Skyler organise une fête en l'honneur de Walt et de sa rémission. S'adressant aux invités, celle-ci fait l'éloge des anciens collègues de son mari, Gretchen et Elliott, qu'elle croit à tort être ceux qui ont payé pour ses traitements de chimiothérapie. Insulte suprême pour Walt, elle va jusqu'à les qualifier de « héros ». Le protagoniste, filmé une fois de plus en retrait de la foule, affiche alors un air des plus mécontents. L'anniversaire de Walt, leitmotiv de la série, cristallise cette vision négative de son existence préalable : il est écarté de la conversation, on parle de lui à la troisième personne, il est pour ainsi dire occulté d'une célébration pourtant faite en son honneur. Pis encore, d'autres reçoivent les honneurs pour l'argent qu'il a lui-même accumulé.

La scène qui suit illustre alors l'enjeu identitaire au fondement de la transformation de Walt (s02-e10). Alors que Walt, Hank et Walt Jr discutent dehors, le premier affiche un regard sombre, méprisant et demeure silencieux. Encore une fois, Hank accapare l'attention, meublant tout l'espace sonore; Junior, visiblement admiratif, boit les paroles de son oncle, en tournant partiellement le dos à son père. Durant cette scène, la caméra fait plusieurs plans rapprochés de Walt ou le positionne au tout premier plan, ce qui rend plus manifestes son silence et son rejet de la discussion. Hank s'arrête brusquement de parler afin de sommer son beau-frère de lui servir de l'alcool. À ce moment, Walt décide de servir de la téquila à son fils afin de capter son attention, occasionnant ainsi un bref moment de complicité entre les trois hommes. Mais Hank, fidèle à son habitude, monopolise à nouveau l'attention. Walt, l'air grave, sert à nouveau de la téquila à son fils, s'attirant des sermons de Hank pour son attitude irresponsable. Walt ordonne alors à son fils de cesser de regarder son oncle, lui rappelant son autorité paternelle. Devant l'obstination du patriarche, Hank s'éloigne finalement en emportant la bouteille avec lui, ce qui provoque la colère de Walt qui revendique alors bruyamment son autorité pour la première fois :

Walt: It's my son. My bottle. My house.

Hank (regardant les gens attroupés autour de la scène, tout bas) : It's allright.

Walt: What are you waiting for? Bring it back!

[Walt Jr, au loin, cale son troisième verre de téquila.]

Hank (petit rire): Why don't we just call it a day? All right, pal? We good?

Walt (sur un ton autoritaire): The bottle. Now.

[Hank pose sa main sur l'épaule de Walt qui le repousse violemment. Les deux hommes se défient du regard.] (s02-e10)

La confrontation est soudainement interrompue par Junior qui tombe et vomit dans la piscine. Walt retourne alors s'asseoir, l'air satisfait. Cette scène éclaire tout l'enjeu identitaire de Walt à ce moment du récit : à la suite du tournant qu'a pris sa vie durant les derniers mois, il est incapable de se résigner à retourner à son existence préalable. Walt se rebelle alors contre le manque d'attention de son entourage, affiche un comportement dominateur et autoritaire, bien décidé à devenir « l'homme de la maison » et l'idéal de son fils. Il rétorque ainsi violemment à ce qu'il juge être l'attitude émasculante de Hank, affirmant haut et fort son hégémonie : « It's my son. My bottle. My house. » Bien que Walt s'excuse ensuite à sa femme et à son fils en prétextant qu'il n'était pas lui-même à cause de l'alcool, cette scène révèle selon nous ses motivations profondes et les raisons qui le pousseront à poursuivre son entreprise malgré sa rémission temporaire. Walt poursuivra en effet sa production de drogue, devenant progressivement de plus en plus détaché émotionnellement, manipulateur et autoritaire face à sa femme, son fils et Jesse.

À la suite de sa rupture temporaire avec Skyler, Walt songera pour un moment à tout quitter, se défendant d'être un « mauvais gars » (« bad guy »). Son absence sera toutefois de courte durée, puisque Gustavo Fring, le chef d'un cartel prospère, convaincra Walt de produire à nouveau en lui rappelant ses devoirs *en tant qu'homme* (s03-e05). Après sa discussion avec Gus, Walt recommencera à travailler, pour finalement devenir le chef de son propre « empire ». Sa quête le conduira à une affirmation emphatique et autoritaire de son pouvoir, de sa supériorité et de son

contrôle. Ce contrôle tant souhaité, il le perdra toutefois en toute fin de parcours lorsque Hank découvrira qu'il était le génie criminel qu'il recherchait depuis si longtemps. Cherchant à se tirer de cette situation, Walt contribuera malgré lui à la mort de Hank par une bande de criminels néonazis. Exilé de sa famille et à nouveau rongé par le cancer, Walt usera d'un dernier stratagème afin de s'assurer que son fils, qui l'a pourtant renié, reçoive néanmoins l'argent qu'il a gagné; il ira ensuite, dans un dernier geste héroïque, sauver Jesse au prix de sa propre vie.

Le récit identitaire de Walter White est ainsi caractérisé par une transformation progressive hors du commun. Comme son titre l'indique, Breaking Bad fait référence à une transformation en cours. Selon Jason Mittell, malgré la durée importante des fictions télévisuelles, l'identité des personnages de la plupart des séries demeure relativement stable et les transformations partielles sont majoritairement assurées par les relations entre personnages (2015, p. 137). Walt apparaît ainsi comme une tentative poussée à l'extrême d'exploration d'une transformation identitaire. Son arc narratif correspond tout à fait à l'une des catégories proposées par Mittell, à savoir celle de la transformation du personnage (character transformation): « a character transformation of an adult, complete with a gradual shift of morality, attitudes, and sense of self that manifests itself in altered actions and long-term repercussions. » (2015, p. 141) Comme l'affirme Walt dans le premier épisode, la chimie est ni plus ni moins l'étude du changement. Le parcours identitaire de ce protagoniste épouse ainsi son propre point de vue sur le monde, sur le caractère instable des éléments et de la matière (Boully, 2011). Par le fait même, son cheminement met en lumière une vision performative et constructiviste du genre (Butler, 2006). Certes, d'autres personnages de Breaking Bad connaîtront une transformation identitaire, en premier lieu son comparse Jesse Pinkman. Les éléments du tableau périodique qui viennent s'incruster dans le nom des acteurs, lors du générique d'ouverture, rappellent ainsi l'inclusion de tous les protagonistes dans cet état inévitable de changement. Ceci étant dit, aucun personnage ne connaît une transformation aussi radicale que Walt, noyau central de ce microcosme social. L'homme, comme tout ce qui se trouve sur terre, est lui aussi fait de carbone, rappelle-t-il d'ailleurs à ses étudiants apathiques. Sa transformation identitaire agit ainsi à titre de métaphore de ses propres enseignements (*voir Annexe A, figure2*, p. 494).

Walt est donc un homme dont le récit est marqué par un passage d'une masculinité subordonnée (Connell, 2005) et en crise, à la réaffirmation - progressive mais assurée, marquée par peu de doutes ou de remises en question - d'une masculinité hégémonique. Au début de la série, le récit et l'identité de cet homme ressemblent, à bien des égards, à cette théorie d'une crise de la masculinité dont tant d'observateurs parlent depuis les années 1990⁶⁵. Ce phénomène peut globalement être défini comme le développement d'une anxiété généralisée chez les hommes à la suite d'importants bouleversements sociaux et économiques : « contemporary masculinity is held to be in crisis because the central tenets upon which previous masculinity was based (patriarchy, bread-winning, tasks demanding strength) have been eroded. » (Beynon, 2002, p. 159) On ne peut faire autrement que de voir dans la présentation initiale de Walter White un modèle insigne de cette perception d'une crise masculine : homme semblant manquer d'assurance et d'aisance, il est manifestement représenté au début de la série comme un être non reconnu, voire trahi par la société, et dont l'identité est perçue comme inadéquate. L'efficacité du récit repose donc entre autres sur cette prémisse d'un homme nié dans sa masculinité, dont l'identité semble marquée par une crise à la fois intérieure et extérieure (Edwards, 2006)⁶⁶. Il est d'ailleurs révélateur que le site web officiel de la série le caractérise comme une chiffe molle,

⁶⁵ Ce thème de la masculinité en crise sera analysé et critiqué dans un chapitre subséquent (chap. XI).

⁶⁶ Tim Edwards (2006) définit la crise intérieure (crisis from within) comme un trouble psychologique ou identitaire, « a perceived shift in men's experiences of their position as men, their maleness, and what it means. » (p. 6) La crise extérieure (crisis from without) réfère quant à elle à la perception d'une problématique actuelle de la masculinité en tant que position sociale ou groupe ouvertement discriminé (p. 6).

une lavette (« milquetoast »)⁶⁷, un qualificatif employé pour traduire la vision de Hank à son endroit.

La série, dont les premiers épisodes ont été diffusés en 2008, a été créée en pleine période de crise économique aux États-Unis (2007-2009). Surnommée la he-cession par plusieurs économistes, cette récession a été reconnue comme un événement ayant principalement affecté des hommes : en pleine crise, soit en novembre 2008, 80% des emplois perdus étaient occupés par cette catégorie sociale (Kimmel, 2013, p. 14-15). Cette crise économique aurait ainsi eu pour principal effet de fragiliser ce que plusieurs considéraient comme l'élément central de la masculinité : un emploi suffisamment payant afin de pourvoir aux besoins d'une famille à charge. Breaking Bad fait ainsi allusion, à travers la construction narrative de son personnage central, à une masculinité blessée et fragilisée qui, dans l'Amérique contemporaine, se sent de plus en plus dépossédée de son statut de pourvoyeur. La précarité financière de Walt, couplée à un manque de respect et de reconnaissance, est ainsi présentée comme la cause de son malaise initial. Se sentant impuissant, dans les multiples allusions du terme, Walt résume, lors d'une conversation familiale, le sentiment qui l'habite avant sa transformation. Alors qu'il avait initialement annoncé à sa famille qu'il ne souhaitait pas subir de chimiothérapie, Skyler, Junior, Hank et Marie organisent une intervention afin de le convaincre de changer d'idée (s01-e05). Junior insulte alors son père en l'attaquant directement dans sa masculinité, c'est-à-dire en le féminisant : « You're a pussy! You're like ready to give up. God! What if you gave up on me, huh? » Hank essaie ensuite de défendre le point de vue de Walt, en ramenant lui aussi l'enjeu au genre : « Maybe Walt wants to die like a man! » Le principal intéressé prend alors la parole et explique son sentiment d'impuissance, de ne pas être en contrôle de sa vie :

⁶⁷ Connell associe explicitement le qualificatif *milquetoast* à la masculinité subordonnée (2005, p. 79).

Sometimes, I feel like I never actually make any of my own...choices, I mean. [soupir] My entire life [Skyler le regarde, interloquée, la larme à l'œil, lui faisant un petit signe de non de la tête.], it just seems I never...you know, had, had a real say about any of it. This last one, all I have left is how I choose to approach this.

Dans un long monologue, Walt explique ensuite qu'il n'a pas envie de « survivre » et qu'il craint que les membres de sa famille se souviennent de lui dans un état de faiblesse et d'invalidité. À travers ce discours autoréférentiel, il exprime un besoin de contrôle, mais aussi un désir de se conformer à une norme de genre (mourir dignement, « comme un homme »). Le refus d'être un fardeau pour la famille, d'être dépendant – envers terrifiant de la fierté et de l'autonomie – est un diktat de la masculinité qui justifie sa décision. Peu de temps après, Walt changera toutefois d'idée et décidera de suivre le traitement; toutefois, dans le secret, il assumera luimême les frais, refusant par orgueil que ses anciens collègues paient pour ses médicaments, ce qui aurait été perçu comme un acte humiliant, le confinant dans un état de dépendance et l'obligeant à quêter la charité d'autrui.

Bien qu'elle soit impulsée par sa condition médicale, la transformation identitaire de Walt résulte donc plus encore d'une volonté de pouvoir, d'un désir de quitter une identité perçue comme étant défaillante, « en crise », ce qui l'amène à adopter un modèle de masculinité hégémonique et à dominer sa peur. Perçue comme une forme de faiblesse face à l'environnement, la peur est traditionnellement perçue comme une des émotions les plus antithétiques à la masculinité. Dans le tout premier épisode, le malaise du protagoniste à tenir une arme dans sa main avait d'ailleurs été le prétexte à lui dénier le statut d'homme. À l'inverse, dans la troisième saison (s03-e12), Walt tuera froidement d'un coup de feu un homme que Jesse, dans un accès de colère, s'apprêtait à assassiner. Afin de le protéger, Walt demande alors à Jesse de fuir, prenant sur lui la responsabilité de ce geste. L'absence d'hésitation à tuer confirme que l'arme, jadis angoissante, s'est transformée en outil, en un prolongement de

l'identité de Walt devenu proactif, protecteur, violent et en contrôle (voir Annexe A, figure 3, p. 495).

La transformation identitaire de Walt est donc associée à un sentiment d'une masculinité retrouvée. Une fois la transformation enclenchée, jamais plus il ne sera d'ailleurs « victime » de remarques désobligeantes sur son genre. Signe d'une confiance accrue, dès le moment où il décidera de « devenir méchant », celui-ci se réappropriera le vocabulaire de la masculinité normative afin de rabaisser un autre homme ou le féminiser lorsqu'il ne fait pas preuve d'un pouvoir ou d'un courage similaire. Par exemple, au moment où Walt et Jesse démarrent leur entreprise, le jeune homme exprime une certaine réserve. Walt lui rétorque alors : « Come on, Jesus, just grow some fucking balls! » (s01-e06). Plus tard, lorsque Jesse tombe amoureux de Jane, une femme héroïnomane qui l'entraîne dans sa dépendance, celuici se laisse convaincre par elle de menacer Walt afin d'obtenir de l'argent. Ce sera l'occasion pour l'aîné de critiquer ouvertement la masculinité de son collègue, rappelant ainsi la honte que devrait représenter pour un homme le fait d'apparaître moins entreprenant qu'une femme : « Nice job wearing the pants. » (s02-e12) Cette remarque mesquine est aussi un moyen pour Walt de venger sa réputation, de créer un juste retour du balancier, lui qui avait jadis été ridiculisé de la même façon par Jesse (s01-e02). Plus encore, lorsqu'il apprend que sa femme a eu une relation extraconjugale avec son patron, Ted Beneke, Walt va le confronter; tentant d'éviter une altercation, Ted s'enferme dans son bureau, ce qui mène Walt à ridiculiser son comportement: « You don't want to be a man about it? » (s03-e04) À son avocat Saul Goodman, Walt rétorque aussi, sur un ton autoritaire : « Come on. Grow a pair. » (s05-e03) Il apparaît ainsi évident que pour Walt, le courage, la détermination et le pouvoir ont tout à voir avec le fait d'« avoir des couilles », et donc d'être un homme.

Le fait de recouvrer sa masculinité est aussi directement lié à l'acquisition d'un pouvoir financier. Comme le résume François Jost : « La production de drogue est donc avant tout une conquête de pouvoir symbolique » (2015, p. 110), un pouvoir évidemment représenté comme ayant une importance plus grande pour la confirmation de la masculinité que de la féminité. Le pouvoir économique est ainsi appréhendé comme la voie ultime permettant à cet homme de retrouver le sentiment « d'être un homme », un pourvoyeur, le maître de sa famille, mais également d'affirmer sa domination sociale. Ceci est d'autant plus vrai que Walt, qui avait pourtant déterminé au départ un montant précis à amasser pour subvenir aux besoins de sa famille, décidera ensuite de poursuivre son entreprise jusqu'à accumuler une cagnotte si gigantesque que « dix vies ne suffiraient pas à toute la dépenser » [nous traduisons], comme le dira Skyler dans une dernière tentative de raisonner son mari (s05-e08).

En effet, face à une situation de précarité financière, la réaction de Walt ne sera pas de contester certaines politiques ou de se battre contre le système, mais plutôt d'embrasser cette vision du capitalisme sauvage et de chercher son salut en devenant un self-made-man. Il est d'ailleurs très intéressant de constater que l'industrie de la drogue est clairement représentée dans la série comme une entreprise qui doit elle aussi tirer profit des inégalités socioéconomiques. Comme certains personnages l'affirment, pour être opérationnel, le business nécessite l'emploi de travailleurs illégaux qui ne dénonceront pas leurs employeurs sous peine d'être expulsés du pays. Or, au-delà de quelques allusions rapides, la question de ces inégalités et de l'exploitation des immigrants illégaux n'est aucunement approfondie dans Breaking Bad. Pour Walt, le paradoxe est donc le suivant : alors que l'idéologie du capitalisme, favorisant les inégalités, est responsable de cette valorisation du lien entre hégémonie économique et masculinité, ce qui contribue au sentiment de « crise » de plusieurs individus, la seule issue envisagée semble être celle de souscrire encore plus fortement à cette idéologie et de se changer soi-même! If you can't beat the system...

5.2.2 « You just had to be the man! » (Mike, s05-e07) : Walt et la masculinité hégémonique

La transformation identitaire de Walt doit par conséquent être interprétée comme l'adoption d'un modèle identitaire hégémonique, et non pas simplement traditionnel ou populaire. Son estime repose en effet explicitement sur la domination d'autrui : son cheminement l'amène à adopter un rôle de plus en plus autoritaire, voire autocratique. Au plus fort de son règne, Walt imposera d'ailleurs ses volontés à ses partenaires, leur refusant en souriant tout droit de vote. Son parcours est également caractérisé par une escalade de la violence, du mensonge, de la manipulation et de la menace, toujours, bien entendu, justifiée par une forme de nécessité, au premier chef celle de subvenir aux besoins de sa famille. Celui-ci fera aussi référence à son intelligence scientifique afin de justifier son ascendant sur autrui. Plus intéressante encore à ce sujet est la transformation progressive de la relation de Walt avec ses deux partenaires principaux, Skyler et Jesse.

Grâce à la construction narrative de la série, l'estime de soi initialement défaillante de Walt a en effet été directement associée à sa femme, dont l'attitude plus autoritaire et vindicative était perçue comme une des raisons centrales de sa crise. Les relations hommes-femmes semblent ainsi impliquer une inégalité systémique pour le protagoniste. Walt ne peut pas simplement s'émanciper : sa transformation repose tout autant sur un besoin d'occuper une position dominante. Face à des volontés contraires, il doit donc s'imposer. Progressivement, cette dynamique prendra de l'ampleur : lorsque Skyler découvrira les agissements de son mari, elle tentera en vain de s'éloigner de lui. Refusant la situation, Walt rentrera par effraction dans sa maison, refusant de céder aux volontés de sa femme. Certes, Skyler n'est pas un personnage à la moralité sans failles : elle a entre autres une relation adultère et accepte à un certain moment de travailler de concert avec Walt, elle aussi attachée à une certaine vision

traditionnelle de la masculinité. Elle finit même, durant un court moment, par se convaincre du bien-fondé de l'entreprise de son mari, soulignant son statut de « pourvoyeur » et refusant de le dénoncer par volonté que son fils préserve une bonne image de lui. Contrairement aux réactions de certains fans⁶⁸, notre objectif n'est donc pas ici de prendre entièrement parti pour l'un des protagonistes, ceux-ci étant tous deux caractérisés par une complexité morale, mais simplement de mettre en lumière le caractère dominateur de Walt en tant que dimension centrale de sa nouvelle identité.

Lorsque des complications rappelleront à Skyler les risques encourus par la famille, Walt imposera davantage sa domination au point que celle-ci affirmera avoir peur de lui (s05-e01) et se sentir, non pas comme sa femme, mais comme son otage (s05-e05). Tentant d'imposer sa volonté, Walt lui dira d'ailleurs : « He [Jesse] changed his mind about me, Skyler...and so will you. » Une scène mémorable de la quatrième saison résume également parfaitement le nouveau statut hégémonique du personnage. Après une soirée bien arrosée durant laquelle Walt s'est presque incriminé devant Hank, Skyler tente de l'interroger. Au début, son mari adopte une attitude rassurante et tente de mettre fin à la conversation. Mais soudain, le ton de la discussion change : Skyler met en doute son contrôle face à la situation. Piqué dans son orgueil, Walt révèle alors son nouveau-vrai visage :

Skyler: Let's both of us stop trying to justify this whole thing and admit you're in danger.

[Walt se retourne subitement. Il la regarde, l'air consterné.]

⁶⁸ La série a en effet été le théâtre d'une controverse, alors que se multipliaient sur Internet les propos masculinistes, voire franchement sexistes, face au personnage de Skyler, celle-ci ayant été perçue par plusieurs téléspectateurs.rices comme la grande coupable du récit. Certains la qualifiaient ainsi de « salope » (slut), entre autres commentaires désobligeants. L'emploi d'un tel qualificatif n'est évidemment pas anodin et met en lumière, selon nous, l'impact des normes de genre sur l'interprétation des comportements. Pour un résumé du mouvement de haine autour du personnage de Skyler dans Breaking Bad et de ses différentes interprétations, voir Cowlishaw (2015, p. 132-138) et Mittell (2015, p. 347-349).

Walt: Who are you talking to right now? [Il marche en direction de Skyler, l'air sérieux et menaçant.] Who is it you think you see? [Skyler, légèrement apeurée, le regarde.] Do you know how much I make a year? I mean, if I told you, you wouldn't believe it. You know what would happen if I decided to stop going in to work? A business big enough that it could be listed on the NASDAQ goes belly up. Disappears. It ceases to exist without me. No. You clearly don't know who you're talking to, so let me clue you in. I am not in danger, Skyler. [Son ton devient soudain très agressif.] I am the danger. A guy opens his door and gets shot, and you think that of me? [en colère] No. I am the one who knocks. (s04-e06, « Cornered »)

L'importance que Walt accorde à l'argent qu'il gagne montre à quel point il s'agit pour lui d'une dimension centrale de la masculinité. Au début du récit, Walt affirmait être impuissant face à sa propre vie; au terme de son périple dans le monde criminel, il est devenu le danger incarné. La vulnérabilité sociale, associée à la précarité financière, est remplacée par une position sociale dominante garantie par la puissance économique.

La relation de Walt avec Jesse, son jeune partenaire, apparaît encore plus complexe. Puisque sa nouvelle carrière l'éloigne de sa famille et qu'il n'a jamais reçu l'admiration tant désirée auprès des siens, Walt adopte envers Jesse le rôle du patriarche, figure d'autorité à la fois dominante et protectrice. Alors que Walt est celui qui avait initialement réclamé l'aide de Jesse, il cherchera ensuite rapidement à établir son ascendant, rappelant sans cesse au jeune homme, malgré l'affection qui les relie, sa stupidité ou son infériorité. Walt perçoit Jesse comme son collègue, mais un collègue qui lui doit allégeance. De son côté Jesse, délaissé de ses parents, voit clairement en son aîné un substitut paternel. Walt agira d'ailleurs à plusieurs reprises de manière à contrôler le destin de Jesse et le garder dans son sillon, que ce soit en décidant de ne pas porter secours à sa copine Jane durant une overdose d'héroïne, ou encore en empoisonnant intentionnellement le fils de sa nouvelle petite-amie Andrea afin de le convaincre de tuer Gus Fring, leur nouvel employeur. Sachant Jesse sensible à toute forme de reconnaissance, Walt saura également, en temps opportun,

flatter son ego afin de l'inciter à retravailler et, ainsi, le garder sous son emprise. Certes, l'ascendant autoritaire de Walt sur Jesse n'est pas sans contrepartie positive. Son dernier exploit avant sa mort sera d'ailleurs celui de le sauver, alors qu'il est tenu en otage et en esclavage. Dans un dernier acte de bravoure expiatoire et d'ingéniosité technique, le patriarche sacrifié permet à Jesse de s'enfuir et meurt ensuite de ses blessures.

En somme, pour Walt, le fait d'endosser un statut hégémonique est certes présenté comme un choix destructeur et hautement mortifère, mais des plus valorisants. Alors que depuis le début de la série, Walt justifie ses agissements comme étant faits « pour la famille » – une des concordances discursives les plus centrales du personnage et du récit tout entier –, celui-ci décide finalement de révéler à sa femme, lors de leur ultime rencontre, la véritable motivation derrière ses choix :

Walt: Skyler, everything that I did, you need to understand...

Skyler (l'interrompant): If I have to hear one more time that you did this for the family...

Walt: I did it for me. I liked it. I was good at it. And...I was really...I was alive. [Il ferme les yeux, l'air soulagé.]

L'enjeu identitaire de Walt est ainsi résumé dans cette phrase. Pour être préservée, l'hégémonie masculine doit pouvoir s'affirmer par-delà bien et mal. Compte tenu de sa profession, un personnage comme Hank est autorisé à utiliser la violence de manière vertueuse et héroïque. Par conséquent, alors que celui-ci est représenté comme ayant le loisir d'endosser une masculinité hégémonique et traditionnelle, dans la légalité et la morale traditionnelle, la situation de Walt ne lui permettait pas d'emprunter cette voie. En fin de parcours, Walt est donc tout à l'opposé d'un modèle de masculinité héroïque, mais il se sent pourtant plus homme que jamais.

5.2.3 Angry White Walt

Le parcours de Walt peut également être rapproché de celui du angry white man. Selon le sociologue Michael S. Kimmel, les années 2000 ont marqué l'avènement d'« angry white men » (2013) qui interprètent les changements sociaux récents, en particulier l'avancement des femmes et les transformations du marché du travail, comme une atteinte directe à leur endroit et une perte de leurs privilèges. La colère ressentie par plusieurs hommes blancs américains, comme en attestent les récents mouvements masculinistes ainsi que le regain de popularité des médias d'extrême droite, s'explique principalement par ce sentiment inculqué aux hommes, par les voies de la culture, qu'un privilège social leur est dû à cause de leur « sexe » et de leur « race ». Dans bien des cas, leur colère ne témoigne donc pas d'une réelle injustice ou de leur ostracisme en tant que « classe », mais d'une perte d'une situation socioéconomique avantageuse perçue comme leur revenant de plein droit, autrement dit d'un sentiment de dépossession (Kimmel, 2013, p. 9) (aggrieved entitlement) relevant d'une croyance en un droit naturel. Cette colère s'exprime donc à travers des attitudes réactionnaires et violentes ainsi qu'une revalorisation de visions traditionnelles du genre (Kimmel, 2013, p. 21).

Un rare *flashback* est d'ailleurs particulièrement révélateur à cet égard. À la fin de la troisième saison, Walt et Skyler visitent leur future maison. Présentée à la moitié du récit, cette analepse surprend tout d'abord par le look et l'attitude qu'y adopte Walt, très différents de ce qui nous avait été présenté lors de l'épisode pilote : vêtu d'un blouson de cuir, celui-ci paraît beaucoup plus confiant, sûr de lui, fier de sa personne. Il discute brièvement de son travail avec l'agent immobilier qui semble intéressé par sa carrière. Skyler visite ensuite la maison avec lui, en mettant l'accent sur les avantages de cette demeure. Mais Walt, contrairement à sa conjointe, affiche une réticence à acheter la maison, qu'il juge beaucoup trop modeste :

Walt: I just think we need to set our sights high is all. At least, higher than here.

Skyler: Well, this is a good neighborhood. [...] For our price range, this is as good as it gets.

Walt: Well, then let's stretch our price range. Truly. I mean, why? Why buy a starter house when we'll have to move out in a year or two?

Skyler: Did you win the lottery and not tell me?

Walt: I'm serious. Come one. Why be cautious? We've got nowhere to go but up. (s03-e13)

Dans cette scène, préalable à tout le reste du récit, Walter est un homme des plus optimistes quant à son avenir. Alors que Skyler est présentée comme la voix de la raison, voire de l'abnégation et du manque d'ambition, celui-ci affiche au contraire un air résolu concernant son ascension socioprofessionnelle et les privilèges qui l'attendent. Homme intelligent, travaillant, honnête, très éduqué, possédant même un prix Nobel, il ne peut que gravir les échelons! Cette courte scène nous semble donc centrale dans la construction narrative du personnage. Alors que le reste du récit de *Breaking Bad* pourrait laisser croire que Walt, avant sa transformation tardive, avait toujours été un homme timide et peu ambitieux, la présentation de ce flashback modifie profondément la vision que nous pouvions avoir eue de son récit identitaire : voici l'histoire d'un homme dont le changement subit n'est pas simplement dû à un sentiment d'urgence et un besoin de rébellion face à une vie insatisfaisante, mais qui a aussi été causé par un sentiment d'injustice, une vision qu'un privilège lui a été ravi. Cette crise masculine et le sentiment de trahison qui lui est relié apparaissent donc comme des justificatifs au recours à la violence et à l'entorse des lois.

5.3 Le récit identitaire de Jesse Pinkman

Jesse, l'acolyte de Walt, contribue également au développement d'une riche réflexion intergénérationnelle sur la mutation des identités de genre et des normes de la

masculinité au 21° siècle. Contrairement à Walt, Jesse est un jeune *dealer* de drogue performant un modèle de masculinité hégémonique dès le début du récit. Rebelle, peu éduqué (sa syntaxe est maladroite, plusieurs mots lui sont étrangers, il fait référence à une ferme en tant que « cow house »), immature, réfractaire à l'autorité, fasciné par le gangstérisme et adoptant un accent de la rue, Jesse a été rejeté par ses parents à cause de ses agissements illégaux et de sa consommation de drogue. Cet homme est donc représenté au début du récit comme ce qu'on pourrait appeler un *loser* ou antihéros, un être sans grandes qualités ou aptitudes.

Au début de son parcours, l'identité que Jesse performe dans son microcosme social est celle, très populaire aujourd'hui, du jeune gangster. Baignant dans la culture hip hop, celui-ci modèle son identité sur une vision de la masculinité définie par une performance emphatique de toutes les caractéristiques jugées viriles et opposées à la féminité : la valorisation des sports extrêmes, la promotion de la criminalité et de la drogue en tant que rejet de la soumission – jugée féminine – aux lois, la parade d'une hétérosexualité débridée et centrée sur l'objectivation de la femme en tant que signe de pouvoir. Comme le montre d'ailleurs un flashback, après avoir reçu l'argent de Walt afin d'acheter un véhicule récréatif, le premier réflexe de Jesse est d'aller dans un bar de danseuses afin de gagner la sympathie de ses amis en leur payant de l'alcool à volonté et en s'entourant de jolies femmes. Son site web personnel, présenté dans le deuxième épisode, illustre aussi à merveille l'identité qu'il souhaite performer publiquement (voir Annexe A, figure 4, p. 495). Intitulé « Cap'n Cooks Krystal Ship », en référence à ses activités de production de méthamphétamine, le site contient plusieurs photos du jeune homme accompagné de femmes très peu vêtues, adoptant une pose gangster ou encore posant sur sa planche à roulettes. Habile dessinateur, Jesse affiche aussi un de ses croquis sur le site, celui d'une femme peu vêtue, à la poitrine généreuse, tenant des sabres dans ses mains. La page arbore fièrement les mots « Smokin » et « Lust » et décrit ses intérêts généraux.

Comme l'affirme Jesse en toutes lettres à la fin de sa description, c'est aussi un gars de la rue, quelqu'un qui a tôt quitté les bancs d'école : « Education : J.P. Wynne High Scholl, DeVry university data systems management...the STREETS, Yo! (s01-e02) L'opposition que propose Breaking Bad entre un quinquagénaire hautement éduqué et un jeune décrocheur est ainsi des plus significatives et permet, à notre sens, une réflexion habile sur les transformations des normes sexuées. La série représente en effet une vision dominante de la masculinité traditionnelle où l'intelligence est habituellement dévaluée, jugée féminisante, si elle n'est pas source de richesse et d'ascension sociale. Mais alors que Walt pourrait être valorisé en tant qu'homme éduqué - s'il avait de l'argent et une profession perçue comme enviable, évidemment -, Jesse s'inscrit dans une nouvelle culture de la masculinité où l'éducation est plus que jamais perçue comme contraire au masculin, ce qui entraîne son rejet. Après tout, même si Hank ridiculise fréquemment Walt dans ses aptitudes intellectuelles, cet homme a lui-même passé par les voies officielles de l'éducation afin de devenir enquêteur. Au contraire, l'identité initiale de Jesse rejoint grandement la description du nouveau « boy code » des jeunes hommes américains, centré sur la suppression d'émotions telles que la vulnérabilité, la dépendance, l'affection (Kimmel, 2012, p. 269) et, plus encore, le rejet de l'éducation perçue comme une source de féminisation, et donc de faiblesse. Rarement abordé - la plupart des observateurs et médias préférant expliquer les problèmes actuels des garçons à l'école par un manque de considération du milieu scolaire pour leur tempérament « naturel » –, ce discours de dévaluation de l'école et des compétences intellectuelles, dont Jesse se fait le porte-étendard, est en effet prédominant dans la nouvelle culture jeune et masculine en Amérique⁶⁹.

⁶⁹ Avant l'accessibilité généralisée des femmes à l'école, l'éducation pouvait être considérée comme une dimension centrale de la masculinité. De nombreux manuels et intellectuels défendaient d'ailleurs jadis les aptitudes « naturelles » et supérieures des hommes pour l'éducation et la recherche universitaire; leur comportement actif était à cette époque rarement évoqué, encore moins en tant que frein possible à la connaissance. De même, au 19^e siècle, il était considéré comme un fait avéré que l'éducation supérieure avait des effets nocifs sur les capacités reproductives de la femme et ses menstruations, et donc allait à l'encontre de sa « nature ». L'accessibilité progressive des femmes à

Les discours associant la masculinité à un manque d'intérêt, fier et assumé, pour l'étude, la lecture et l'effort intellectuel, découragent ainsi les garçons de s'intéresser à une institution que les filles ont largement investie. Comme le soutient Kimmel (2006, 2008), leurs problèmes à l'école (décrochage, échecs scolaires) sont donc importants, mais ont bien davantage à voir, selon lui, avec la nouvelle culture masculine, c'est-à-dire avec une interprétation renouvelée des normes de genre, plutôt qu'une incapacité naturelle de ceux-ci pour l'étude :

It turns out that it is not the school experience that "feminizes" boys but rather the ideology of traditional masculinity that keeps boys from wanting to succeed. Boys see academic success itself as a disconfirmation of their masculinity. "Reading is lame; sitting down and looking at words is pathetic," commented one boy to a researcher. (2012, p. 268)

L'association fréquente des aptitudes intellectuelles à l'homosexualité participe de cette même logique de dévirilisation encourageant beaucoup de jeunes hommes à fuir l'éducation par peur d'être émasculés (Kimmel, 2012, p. 270). Le terme « gay » est d'ailleurs de plus en plus employé à titre d'insulte servant à punir les hommes qui dévient des normes comportementales jugées masculines (2012, p. 270). Comme l'a résumé Eminem, représentant de la culture hip hop auquel s'identifierait certainement Jesse : « The lowest degrading thing that you can say to a man...is to call him a faggot and try to take away his manhood. Call him a sissy. Call him a punk. 'Faggot' to me doesn't mean gay people. 'Faggot' just means taking away your manhood. » (cité dans Kimmel, 2012, p. 270)

Le nouveau « boy code » et la dévalorisation de l'éducation permettent de résumer l'identité initiale de Jesse. Celui-ci émet fréquemment des remarques homophobes

l'éducation supérieure au 20^e siècle est toutefois venue brouiller la perception d'une différence genrée face au savoir. L'idéologie du genre, fréquemment fondée sur le principe d'opposition, entraîne ainsi un besoin de modifier certaines caractéristiques jugées masculines afin de préserver la distinction sociale.

afin d'insulter les hommes qui contreviennent selon lui aux scripts du genre. En fouillant dans ses effets personnels, le jeune homme retrouve d'ailleurs un dessin qu'il avait esquissé de Walt sur une copie d'examen à la note désastreuse : sous l'entête « Why Mr. White Loves Chemistry!! », Jesse a dessiné son ancien professeur, sodomisé par ce qui semble être une éprouvette, le sourire aux lèvres. Cette scène, qui fait rigoler Jesse, souligne à grands traits le caractère antinomique, dans la culture de ce jeune homme, de l'éducation et de la masculinité. Plus encore, il est intéressant de souligner que Jesse utilise très fréquemment le patois « Bitch », un terme hautement misogyne, mais pas en présence d'une femme. Comme la série nous le révélera d'ailleurs progressivement, il est un homme sensible qui cherche à développer une relation amoureuse égalitaire. Jane, son grand amour, est d'ailleurs représentée comme étant beaucoup plus éduquée que lui, ce qui renvoie à une vision répandue des rapports de genre contemporains chez les jeunes générations; la passion intarissable de Jane pour l'art est d'ailleurs un des aspects de sa personnalité dont Jesse se rappellera avec nostalgie. Pour Jesse, le terme « bitch » ne semble donc pas renvoyer à un besoin de discrimination de la femme, mais au contraire d'affirmation de son allégeance au modèle de la masculinité stéréotypée et hégémonique ainsi que d'un besoin d'user de violence (symbolique et physique) envers les autres hommes.

À l'instar de Walt, Jesse changera graduellement durant la série. Toutefois, contrairement à son aîné qui refusera longtemps de reconnaître sa responsabilité morale, Jesse en viendra à se définir rapidement comme le « bad guy ». Sa méchanceté est un attribut qu'il réprouve, mais qui est selon lui sa véritable identité. Au plus fort d'une dépression à la suite de nombreuses péripéties malheureuses, Jesse cherchera d'ailleurs à expier ses fautes en remettant de l'argent à Andrea, une nouvelle fréquentation, afin de lui permettre de s'établir avec son fils dans un quartier plus sécuritaire. Organisant des fêtes sans fin et dilapidant son argent dans les rues, Jesse cherchera à expier le mal qui l'habite à travers une quête de vengeance face à Walt, auquel il finira par attribuer l'entière responsabilité de ses malheurs. Le récit de

Jesse est donc le passage d'une masculinité complice⁷⁰, cherchant farouchement à atteindre un statut hégémonique, à une désillusion du genre, autrement dit une prise de conscience progressive du caractère destructeur de son ancienne vie et d'un besoin de rédemption. Plus la série avance, plus Jesse exprimera une sensibilité et une vulnérabilité absentes au début. Jesse tentera également, soit de quitter le business de la drogue, soit de réparer une situation jugée injuste, tout en demeurant pris au piège.

On peut ainsi voir dans l'histoire de Jesse un détachement progressif face à la culture de la masculinité hégémonique et un désir de transformation lequel, malheureusement, n'aura qu'une issue douce-amère. De plus en plus décidé à refaire sa vie honnêtement, Jesse se retrouve en effet dans une impasse : la culture de la masculinité, dans son aspect totalisant, l'a empêché de développer d'autres aptitudes et intérêts, en plus de mettre en danger les personnes qui croisent son chemin. À plusieurs reprises, Jesse affirme qu'il n'est bon à rien, que son talent en tant que producteur et vendeur de drogue est sa seule source de gratification. Lorsqu'il quitte temporairement le business, Jesse est d'ailleurs confronté à un grand vide intérieur et plongé dans une dépression : hors de cette culture, il ne trouve point de salut. Loin de s'amuser durant les nombreuses fêtes qu'il organise, la caméra nous le montre triste, isolé dans la foule, cherchant à fuir la réalité grâce à la drogue et au tintamarre ambiant. Seul chez lui, déserté par ses convives, Jesse se réfugie dans le bruit assourdissant de la musique, cherchant à se fuir lui-même. Terrassé par la culpabilité, Jesse ne pourrait ainsi s'affranchir de son passé que par la découverte d'une nouvelle identité positive, mais il n'en trouve aucune. Sans aptitudes particulières et sans

The personnage de Jesse apparaît complexe, puisque sa performance de genre est complice au sein du monde criminel, c'est-à-dire qu'il est subordonné à Walt et à quelques autres, mais tout en retirant indéniablement des bénéfices du système patriarcal mis en place. Toutefois, la révélation progressive de sa vie privée tend à le représenter aussi comme une masculinité subalterne : il est délaissé pas sa famille, considéré comme un bon à rien, un échec social. Comme le résume Elsa Dorlin : « Les masculinités subalternes sont toujours dans cette imitation défaillante de la masculinité policée, lisse, dominante, dans un excès viriliste qui les rend suspectes. » (2008, p. 125-126) Au-delà de cette complexité du personnage, le point central est toutefois que les « excès virilistes » de Jesse témoignent d'un attrait initial pour la définition hégémonique de la masculinité.

besoin réel d'argent, il ne sait pas à quelle activité se consacrer. La relation que Jesse entretient avec Walt peut d'ailleurs être interprétée comme un besoin de reconnaissance.

Lors d'une scène marquante, Jesse se confie à un groupe de soutien pour toxicomanes. Lorsque l'intervenant lui demande s'il a un quelconque talent, Jesse se remémore un magnifique coffret en bois qu'il avait jadis sculpté pour un devoir scolaire. D'abord désintéressé par la tâche, comme à l'habitude, Jesse avait finalement été convaincu par son professeur de donner, pour une rare fois, le meilleur de lui-même. Ému, il explique au groupe qu'il avait alors réussi à créer un objet d'une telle perfection, d'une telle beauté, qu'il se le remémore comme le seul symbole de son talent et de sa détermination. Amer, les larmes aux yeux, il avoue toutefois, à la fin de son monologue, qu'il a ensuite vendu ce coffret, si cher à ses yeux, pour quelques grammes de drogue. Dans le tout dernier épisode de la série, un flashback met en scène Jesse en train de fabriquer méthodiquement cet objet de valeur. La scène est subitement interrompue, laissant place à la triste image du protagoniste, désormais enchaîné dans un laboratoire, forcé de fabriquer de la méthamphétamine pour un gang néonazi après avoir tenté de faire arrêter Walt. Cette courte scène, probablement remémorée par le protagoniste par volonté désespérée d'évasion, illustre la perception identitaire de Jesse, le contraste violent entre le potentiel et le talent qu'il avait jadis et l'existence désespérée qui est désormais son lot. Jesse sera finalement libéré par Walt, venu tuer tous les membres de ce groupe qui lui a ravi la quasi-totalité de sa fortune. Jesse quitte alors les lieux à bord d'une voiture. La caméra filme en gros plan son visage pour une dernière fois; les larmes aux yeux, il pousse un cri expiatoire exprimant à la fois sa joie d'être en vie et sa profonde détresse (voir Annexe A, figure 5, p. 496). La fin du parcours de Jesse, négative malgré sa libération, rend compte de manière troublante d'un homme dont la seule motivation qui reste est peut-être celle de tenter désespérément de quitter la culture criminelle qui lui a tout ravi et lui a révélé ses conséquences extrêmes.

5.4 Interprétation et critique

À n'en point douter, le récit de *Breaking Bad* propose une critique des normes de genre, plus particulièrement de la masculinité traditionnelle, normative et hégémonique. Les dialogues, débordant de références directes à l'identité masculine, contribuent à véhiculer une vision hautement critique de l'importance démesurée du genre en tant qu'axe identitaire dans l'Amérique contemporaine. Walt prendra d'ailleurs conscience de l'importance cruciale des diktats de la masculinité lors d'une brève discussion avec son fils. Alors qu'il tient à s'excuser pour avoir agi en père irresponsable en le laissant boire une grande quantité de téquila, il comprend que pour son fils, l'important n'est pas d'obtenir des excuses, mais bien d'être rassuré sur le fait qu'il a su boire *comme un homme*, et donc prouver sa masculinité (s02-e10).

Sur ce point, il a été trop peu souligné que cette série propose une critique, non pas simplement du genre masculin, mais bien plus généralement des impacts négatifs et restrictifs d'une vision normative et différentielle des rapports sociaux de sexe. Quelques scènes soulignent aussi explicitement les jugements sexistes envers les femmes et la surveillance accrue du corps de la femme-mère, dont la moindre action (fumer une cigarette, chercher un emploi) est soumise aux regards réprobateurs et moralisateurs. Certaines scènes mettent notamment l'accent sur le jugement sévère qui touche les femmes, habituellement bien moins facilement exemptées de certains comportements que leurs homologues masculins. Ainsi, bien que les actes de Skyler ne soient pas tous irréprochables, la série nous la montre néanmoins comme étant prise dans une situation encore plus intenable, où toute forme d'évasion ou de refus des responsabilités familiales est sévèrement jugé. Cherchant à protéger sa famille des agissements illégaux de son mari et à préserver la réputation de celui-ci, Skyler accepte fréquemment de porter le poids des jugements moraux, ceux de son fils tout d'abord qui l'insulte à maintes reprises, mais aussi ceux de Hank et Marie, sa propre

sœur. Face à l'insouciance de plus en plus grande de Walt, notamment en ce qui concerne la gestion de l'argent, Skyler est celle qui doit agir de manière intransigeante. Elle sait qu'elle n'a d'autre choix que d'endosser le rôle de la « bitch », celle qui est détestée, perçue comme castrante, dévalorisée face à un mari dont le besoin excessif de reconnaissance et de rébellion est perçu comme plus « normal ». Skyler résume ainsi sa situation après avoir dû faire le choix de retourner la voiture de rêve que Walt venait d'offrir à Junior, par crainte d'attirer les soupçons du fisc : « Once again, he'll blame his bitch mother for taking away what his loving father has given him...so thanks for that. But you know what, Walt? Someone has to protect this family from the man who protects this family. » (s04-e06)

La série met ainsi en lumière plusieurs normes genrées et leurs conséquences négatives. Néanmoins, il est tout aussi manifeste que la série explore de manière plus emphatique la problématique de la *masculinité*, en tant que préoccupation centrale de l'Amérique contemporaine. Tous les actes commis par les personnages masculins sont jugés selon leur conformité au genre, c'est-à-dire précisément le fait qu'ils sont faits *par des hommes*. Le genre y apparaît comme la voie ultime d'une identité acceptable, valorisée et valorisante. Pour la quasi-totalité des hommes, l'élément le plus important est en effet de répondre aux injonctions normatives dévolues à leur sexe, c'est-à-dire d'agir *comme un homme*, un « vrai »! Cette vision de la masculinité renvoie à plusieurs caractéristiques du modèle traditionnel et hégémonique, à savoir le pouvoir, la supériorité professionnelle et sociale, le contrôle, la compétitivité et le statut de pourvoyeur.

Dans *Breaking Bad*, la masculinité est perçue comme étant indissociable d'une éthique du devoir exigeant de l'homme le sacrifice de soi et l'altruisme pour le bienêtre de ses proches. Le rôle du « *breadwinner* » (gagne-pain), au fondement de l'idéologie patriarcale (Beynon, 2002, p. 158), est fréquemment évoqué comme une des sources les plus centrales de confirmation de l'identité. Bien que les motivations

de Walt soient nombreuses et même dévoilées comme étant plus égoïstes en fin de parcours, le fait de vouloir « subvenir aux besoins de sa famille » est l'impératif qui lui permet, tout au long de la série, de normaliser ses actions et sa nouvelle profession. Il est d'ailleurs important de souligner que presque tous les personnages masculins intériorisent cette nécessité de subvenir aux besoins financiers des autres afin de confirmer leur masculinité et ce, peu importe leur situation personnelle : Ted, le patron de Skyler, commet une fraude afin de subvenir aux besoins financiers de ses employés et de ses enfants; Mike, bras droit de Gus, poursuit ses activités illégales afin d'amasser une somme considérable pour sa petite-fille; même Jesse donnera de l'argent à Andrea, une ancienne petite-amie, afin de subvenir à ses besoins et ceux de son fils. Lors d'une scène pivot, Walt accepte d'ailleurs de visiter le laboratoire de Gus Fring après lui avoir annoncé ses intentions de ne plus travailler pour lui. C'est précisément en touchant au point le plus sensible, à savoir celui des obligations financières de Walt *en tant qu'homme*, que Gus réussira à le convaincre du contraire :

Walt: Sorry. The answer is still no. I have made a series of very bad decisions and I cannot make another one.

Gus: Why did you make these decisions?

Walt: For the good of my family.

Gus: Then they weren't bad decisions. What does a man do, Walter? [La caméra fait un plan rapproché sur Walt qui affiche un air d'incompréhension.] A man provides for his family.

Walt: This cost me my family.

Gus: When you have children, you always have family. They will always be your priority, your responsibility. And a man...[air grave], a man provides. [Walt affiche un air songeur.] And he does it even when he's not appreciated or respected [tout bas] or even loved. He simply bears up, and he does...because he's a man. (s03-e05)

Ce rappel des obligations de la masculinité est décisif dans le parcours de Walt. Une fois ses décisions accréditées et excusées par un autre représentant de la gent masculine, qui plus est archétype *hégémonique*, il décidera de recommencer à

produire. Selon Michael Kimmel (1994), la masculinité est une expérience homosociale, c'est-à-dire une identité qui est principalement surveillée et confirmée par les autres hommes. Puisque Walt est enfin reconnu en tant qu'homme, un vrai, there is no going back!

Breaking Bad représente ainsi la masculinité hégémonique en tant qu' « idéal-type » (Tremblay et L'Heureux, 2010). Toutefois, ce qui nous semble réellement à l'œuvre dans cette histoire est la représentation non pas d'un modèle de masculinité hégémonique unidimensionnel – un concept qui, à force d'être employé pour tous les personnages sans discrimination, finirait par perdre toute signification -, mais plutôt une vision de la masculinité en tant qu'hégémonie et asymétrie du masculin et du féminin. En effet, le statut social des hommes dans la série est relatif, de même que leur ascendant réel sur les autres; certains peuvent incontestablement être considérés comme occupant une position hégémonique, alors que d'autres aspirent simplement à la trouver, voire à la simuler afin de se confirmer à eux-mêmes leur masculinité. En ce sens, ce que la série questionne avec intelligence, c'est cette dimension de la masculinité en tant que recherche d'hégémonie, mais une hégémonie qui ne peut être effectivement détenue par tous, ou seulement de manière extrêmement relative. Peu importe leur vécu personnel, l'important pour les hommes de la série est donc cette impression de pouvoir, de contrôle, de supériorité, cette adhésion à une norme du masculin en tant qu'hégémonie et refus de la féminité. Qui plus est, cette norme est représentée comme étant également importante pour les femmes (Skyler et Marie), puisqu'elles manifestent aussi un intérêt pour le caractère dominant, supérieur et pourvoyeur des hommes qui partagent leur vie, du moins tant que cette identité est coupée de ses dimensions violentes.

5.4.1 Les paradoxes de la masculinité

Les allusions récurrentes aux hommes et à la masculinité dans Breaking Bad permettent de mettre en lumière, d'une manière rarement aussi explicite, le paradoxe du genre, à savoir ses contradictions internes. Les attributs et les responsabilités inhérents à la masculinité sont fréquemment évoqués par les protagonistes en tant qu'obligations, mais aussi, du même coup, l'objectif est de refuser ce statut à d'autres ou de se l'approprier. La justification incessante de Walt concernant ses actions (subvenir aux besoins de sa famille et la protéger) apparaît en effet de plus en plus incohérente face à ses agissements : il ignore les demandes de sa femme et de son fils et il accumule de l'argent au-delà de toute nécessité. De plus, son entêtement mettra la vie de ses proches en danger, lui fera rater le moment de la naissance de sa fille, et même la possibilité de développer une complicité avec son fils : alors que Walt justifie ses actes en référence à son statut de père, son fils lui reprochera ainsi, sur un ton amer, de ne pas avoir été présent et honnête durant la dernière année (s04-e10), autrement dit de ne pas avoir été un bon père. Les actions de Walt auront aussi pour conséquence de confiner sa famille, à la fin de la série, dans une situation précaire et hautement surveillée. Reclus dans un petit appartement, coupés du reste du monde, Skyler, Walter Junior et Holly sont condamnés à une existence relativement misérable, vivant dans l'angoisse d'une accusation de complicité criminelle.

Le leitmotiv de l'homme pourvoyeur apparaît ainsi clairement comme une injonction paradoxale du genre qui ne répond pas tant à une nécessité matérielle qu'à une nécessité identitaire. Vers la fin de la série, Walt affirme ainsi à Jesse que sa motivation première n'est pas l'argent, ni même la drogue, mais celle de construire un véritable empire (s05-e06). De même, avant de découvrir les agissements de son mari, Skyler avait proposé de se trouver un emploi afin d'aider à l'allègement du fardeau fiscal; s'opposant rapidement à cette idée, Walt lui rappelle alors qu'il est

préférable qu'elle reste à la maison, puisqu'« un enfant a besoin de sa mère » (s02-e12). Une fois encore, le statut central de pourvoyeur reproduit le paradoxe de l'idéologie du genre : justifier une action en tant que nécessité absolue, pour ensuite refuser toute solution alternative par volonté de préserver l'idéologie qui affirme cette nécessité.

Plus significative encore est la réaction de Walt au moment où il apprend que Skyler, sans lui demander son avis, a donné une somme d'argent considérable à Ted, son ancien employeur, afin de lui permettre de rembourser l'argent dû au fisc, et ainsi « protéger la famille » de possibles recours légaux. Ce moment, loin d'être moralement exemplaire bien évidemment, est néanmoins celui où elle adopte la vision de Walt et accepte même de collaborer avec lui. Cette décision aura certes des conséquences dramatiques, puisque la famille perdra ainsi l'argent qui lui aurait permis de changer d'identité et de se mettre à l'abri de possibles représailles de la part du cartel de Gus Fring. Néanmoins, cet événement révèle aussi, par le fait même, la réaction de Walt face à une femme qui utilise « son » argent. Celui-ci est en effet furieux que son avocat, Saul, ait donné cette somme à Skyler sans son accord; sur un ton très paternaliste, Walt dira à sa femme qu'il lui « pardonne » son geste lequel est, selon lui, absolument inacceptable (s05-e01). Alors que Walt affirmait au départ accumuler de l'argent pour sa famille, il fait ensuite de plus en plus référence à son capital économique. Il subvient donc aux besoins de ses proches, mais à condition qu'il conserve le contrôle sur les finances et que ceux-ci se soumettent à son autorité. Au-delà des conséquences imprévues du geste de Skyler, il y a donc une dimension paradoxale dans l'attitude de Walt qui exige qu'elle ne travaille pas, pour ensuite lui refuser toute propriété directe sur l'argent amassé.

On peut finalement voir le paradoxe de la masculinité chez Gus Fring, personnage qui, rappelons-le, a clairement affirmé qu'un homme doit subvenir aux besoins de sa famille. Ce credo apparaît des plus paradoxaux lorsqu'il est révélé que cet homme habite seul. La « primauté axiologique de la famille dans *Breaking Bad* », signe de sa primauté dans la société états-unienne (Jost, 2015, p. 93) apparaît donc comme un justificatif, plutôt qu'une raison véritable, de la recherche monétaire. La maison des protagonistes les plus fortunés de la série (Gus, Hank et Marie, Gretchen et Elliott) a d'ailleurs quelques caractéristiques en commun : très grande, le faible éclairage y sert à cacher une absence de taille, à savoir celle d'enfants, ceux-là mêmes qui ont été si souvent évoqués comme la raison principale de la recherche d'argent et de succès professionnel.

Les paradoxes du genre se révèlent finalement à travers le récit identitaire global de Walt. Certes, la justification de la famille, si centrale tout au long de la série, sera finalement quelque peu démentie par le protagoniste lors du dernier épisode. Les raisons initiales avancées ne doivent toutefois pas être interprétées comme fausses, à l'aune de sa confession finale (Jost, 2015, p. 92). Plutôt que d'infirmer ses justifications précédentes, la révélation à Skyler met davantage en lumière le paradoxe inhérent au genre. La masculinité, si valorisée, est simultanément conçue comme une nécessité pour le développement d'une identité adéquate et, paradoxalement, comme un fait établi entraînant de facto des responsabilités et des comportements adaptés. On le voit bien dans le parcours initial de Walt : alors même qu'il est constamment nié dans sa masculinité et son statut d'homme, il est paradoxalement rappelé par les autres et par lui-même à ses devoirs en tant qu'homme. Tu n'es pas un homme, mais tu es néanmoins un homme et tu dois agir ainsi: paradoxe s'il en est un! C'est donc tout à la fois par sentiment de responsabilité face aux injonctions sociales du genre et par désir de se sentir reconnu comme un homme que Walt prendra la décision la plus centrale de sa vie. Le protagoniste poursuit son entreprise en se rappelant constamment ses responsabilités « masculines ». Néanmoins, par la même occasion, la nouvelle performance de genre l'amène à être de plus en plus reconnu dans sa masculinité. La responsabilité se mute en désir et nécessité, permettant à l'idéologie du genre d'être constamment critiquée,

mais jamais radicalement remise en question. Autre paradoxe : alors même que c'est une vision préférentielle du genre qui mène Walt à la criminalité, Hank tentera de le convaincre de se livrer à la police afin d'agir en homme : « step up, be a man and admit what you've done. » (s05-e11).

De même, la masculinité est représentée dans sa dimension restrictive. Centrée sur un refus obstiné de la féminité, celle-ci amène des conséquences néfastes qui résultent des interdits qui la définissent. Ses caractéristiques ne sont donc pas représentées comme étant toujours négatives en soi, mais dangereuses dans ce qu'elles prohibent. Pour les hommes de la série, être le protecteur ou le gagne-pain de la famille interdit toute manifestation de son contraire, notamment tout signe de dépendance. La fierté et le refus systématique de la vulnérabilité apparaissent ainsi comme des caractéristiques inaliénables - et donc aliénantes - du masculin qui entraînent de graves conséquences. Le refus de la charité est notamment ce qui guide les choix des protagonistes masculins : par fierté, Walt préfère s'adonner à la criminalité plutôt que d'accepter l'argent de Gretchen et Elliott. De même, lorsque son fils crée un site web afin de recueillir de l'argent, Walt se révéle incapable de le remercier, sa fierté masculine l'empêchant d'accepter toute forme de charité et créant en lui un besoin jaloux de reconnaissance en tant que pourvoyeur : « I am not going to have my family think that some mystery benefactor saved us », dit-il à Saul qui soulignera, de manière amusée, les « racines profondes » du problème de Walt (s02-e12). Plus tard, la décision de Marie d'accepter de l'argent de Walt et Skyler afin de payer des traitements de physiothérapie non couverts par l'assurance de Hank, à la suite de son accident, renvoie à la même logique : elle sait très bien que son mari n'accepterait pas d'argent d'autrui, quitte à ce que sa fierté le laisse lourdement handicapé. Breaking Bad propose ainsi une critique de la masculinité, soulignant l'influence et l'intransigeance des normes de genre, de même que leur caractère destructeur.

5.4.2 La diversité de genre dans Breaking Bad

Malgré la présence insidieuse d'une vision normative et restrictive du genre, les masculinités télévisées n'y sont toutefois pas identiques. En tant que « récit de frontière » (Howe, 2014), Breaking Bad présente une certaine diversité de genre, notamment infléchie selon l'ethnie. Selon Andrew Howe (2014), Steve Gomez, le collègue de Hank, est représenté comme un homme plus sensible, doux, cultivé, respectueux, à mille lieues de l'identité macho de son alter ego : « Steve Gomez [...] does not at all conform to typical stereotypes of Latino males who hold power. » (p. 96) De même, le sanguinaire Gus Fring est un homme calme, posé, délicat, cultivé, adepte de fine cuisine, une identité qui, toute en subtilité, lui permet de poursuivre ses activités illégales sans attirer de soupcons⁷¹. Hank sera d'ailleurs le seul à suspecter Gus, les autres voyant en cet homme réservé et doux le contraire d'une masculinité capable d'agissements illégaux. Sans lui être exclusive, la masculinité hégémonique est donc davantage représentée comme étant l'apanage de l'homme blanc. Les noms de famille des personnages centraux (White et Pinkman)⁷² le rappellent. Même Gus Fring, d'origine chilienne et traité de « viande brune » par le cartel mexicain à son arrivée au pays, modifiera son apparence physique afin de se conformer davantage au modèle caucasien.

Hank connaîtra aussi une transformation importante : après avoir été témoin du meurtre de plusieurs de ses collègues, celui-ci sera confronté à des crises d'angoisse

⁷¹ Plusieurs ont formulé l'hypothèse que Gus Fring serait homosexuel, justifiant ainsi sa personnalité. Quelques indices (le peu d'informations concernant sa vie personnelle, sa profonde tristesse au moment de l'assassinat de son partenaire) peuvent en effet le laisser croire. Toutefois, il s'agit d'une hypothèse qui n'est jamais corroborée explicitement dans la série.

⁷² Les noms de Walt et Jesse sont par ailleurs une référence au film *Reservoir Dogs* de Tarantino (1992), ce qui ne contredit pas nos précédentes observations, mais est seulement le signe de l'importance que la série accorde également à la transtextualié.

sporadiques et vivra un stress post-traumatique transformateur. Victime ensuite d'une tentative de meurtre, il sera grièvement blessé et temporairement handicapé. Tous ces événements auront un impact sur son identité; celui-ci deviendra progressivement un peu plus sensible, vulnérable (Jost, 2015, p. 133) et il atténuera quelque peu ses comportements hégémoniques, sans toutefois s'en distancer entièrement. Derrière des apparences d'homme macho mal à l'aise devant toute forme d'expression émotionnelle, Hank est donc aussi capable d'investissement affectif. Son dévouement constant envers Walt Junior en fait une figure paternelle plus présente, à bien des égards, que Walt. Selon Susan Johnston, même si Hank endosse une masculinité traditionnelle, et apprécie évidemment le pouvoir que lui confère sa profession, il fait preuve d'une grande éthique du care, comme en témoigne la déception qu'il ressent envers lui-même après avoir battu Jesse dans un accès de colère (2015, p. 22): « I'm not the man I thought I was » (s03-e07). Hank refuse l'usage injustifié de la violence, ce qui l'oppose à Walt. Néanmoins, au-delà d'une certaine diversité dans les modèles de genre, Breaking Bad met en lumière une vision de la masculinité nécessitant une certaine forme de pouvoir et de contrôle. Lorsque Hank se retrouvera temporairement handicapé après avoir été victime d'une tentative de meurtre, il sera ainsi confronté à un état de grande dépression; il manquera régulièrement de respect envers sa femme et refusera de reconnaître son aide. La masculinité trouve sa limite dans la vulnérabilité.

5.4.3 La narration de Breaking Bad

La réalisation de la série a également été mise au service d'une critique de la masculinité traditionnelle et/ou hégémonique. Série phare de la *Quality TV* et du « troisième âge d'or télévisuel » (Martin, 2013), *Breaking Bad* fait partie de ces œuvres dont la facture visuelle, les choix de réalisation et de montage témoignent

d'une préoccupation majeure pour les dimensions formelles et esthétiques du récit. Son créateur, Vince Gilligan, a d'ailleurs fréquemment exprimé le désir de créer une série « cinématographique », où l'histoire se construit de la manière « la plus visuelle possible » [nous traduisons] (Gilligan, 2011; cité dans Barrette et Picard, 2014, p. 121). Les plans sont divers et inventifs : nous retrouvons notamment une utilisation ponctuelle du noir et blanc, l'emploi de divers filtres qui créent des contrastes entre des lieux ou personnages, l'utilisation d'un objectif fisheye, des angles de prises de vue variés, souvent dans des endroits ou des objets inusités (sous l'eau, à travers une poêle à frire, sous un panier d'épicerie, sur une brosse à récurer, etc.). Les effets de montage attirent aussi fréquemment l'attention sur leur fonction narrative (séquence accélérée, modification de l'image, séquence d'animation, parodie de vidéoclip). Selon Brett Martin: « Breaking Bad is by far the most visually stylized show of the Third Golden Age. It employs and empties the entire filmic bag of tricks [...]. » (2013, p. 276) L'inventivité de la réalisation contribue à cette prédominance visuelle du récit et à la construction d'une narration au second degré (second-degree style) qui attire l'attention sur son énonciation et son intentionnalité auctoriale (Barrette et Picard, 2014).

À la suite de notre analyse, il nous apparaît évident que certaines stratégies narratives ont été employées afin de critiquer explicitement la masculinité par des voies non verbales. Une des plus importantes est la modification du son intradiégétique lors de certaines scènes concernant Walt ou Jesse: coupé temporairement, atténué ou remplacé par un bruit strident, le son permet de signifier la dimension traumatique de la culture masculine en suggérant le trouble ressenti par les personnages, et qui doit évidemment être tu. L'importance accordée par la caméra à de multiples objets permet aussi d'investir certains d'entre eux d'une dimension symbolique silencieuse. Le flashforward récurrent de la saison 2 montrant un ourson à la peluche brûlée flottant dans la piscine des White possède une dimension allégorique intéressante. Filmée en noir et blanc, la scène attire l'attention sur le seul point chromatique qui la

compose : cet ourson dont le rose a été conservé. La couleur inhabituelle du pull de Walt dans le dernier épisode de la saison (un rose vif) prend ainsi un tout nouveau sens : alors que celui-ci regarde l'ourson flotter dans sa piscine, la scène suggère la responsabilité indirecte de Walt dans la tragédie aérienne qui vient de survenir, à travers la présence de ce « symbole ambigu d'une innocence brisée et d'un acte démiurgique » (Barrette et Picard, 2014, p. 130) [nous traduisons]. La famille de Walt, absente à la suite d'une rupture temporaire, fait donc écho à celles qui viennent d'être anéanties dans ce ciel paisible. Dans *Breaking Bad*, une simple image vaut véritablement mille mots.

La musique extradiégétique contribue également à l'énonciation d'une critique. Plusieurs séquences de montage incluent des pièces musicales dont les paroles font directement référence aux sujets de la masculinité et des hommes, permettant ainsi de rappeler la centralité de ces thématiques et de les problématiser. Les paroles de certaines chansons proposent en effet une signification complémentaire, voire contradictoire, aux images de la séquence. Carlo Nardi nomme ce type d'emploi d'une pièce musicale une musique-commentaire : « commentary music is used to contradict the visuals, challenge the narrative, or expose the means of representation. » (2014, p. 179) Durant le générique de l'épisode « Cancer Man » (s01-e04), la pièce « Didn't I » de Darondo contient ainsi des paroles qui renvoient aux motivations de Walt: « I tried my best just to be a man. » Dans l'épisode « Gliding Over All » (s05-e08), une séquence présente le massacre de plusieurs détenus, anciens collaborateurs de Gus Fring, que Walt a ordonné d'assassiner afin de ne pas être dénoncé. Les meurtres, présentés en rafale, particulièrement sordides compte tenu de l'inventivité dont doivent faire preuve les prisonniers afin de tuer dans un univers carcéral où toute arme est proscrite, est contrebalancée par la joyeuse chanson « Pick Yourself Up » de Frank Sinatra racontant une conversation entre un professeur et un garçon apprenant à être un homme.

Work like a soul inspired
Till the battle of the day is won
You may be sick and tired
But you'll be a man, my son.

La dissonance cognitive provoquée par la musique-commentaire rappelle ainsi de manière sarcastique les potentielles conséquences extrêmes – et souvent tues – de la socialisation à une vision hégémonique de la masculinité. De même, on ne peut que voir dans la scène finale de la série une critique de telles conséquences négatives, alors que la mort du protagoniste se fait au son de la pièce « Baby Blue »⁷³ du groupe Bad Finger et que le chanteur entonne « Guess I got what I deserve ».

Il est donc manifeste que *Breaking Bad* propose une critique du modèle de masculinité hégémonique devenue hors de contrôle, présentée dans toute sa violence. Comme le créateur Vince Gilligan l'a d'ailleurs mentionné à maintes reprises lors d'entrevues, l'idée initiale était de construire un récit racontant la transformation d'un homme « de Mr Chips à Scarface » (Martin, 2013, p. 267). Nous retrouvons d'ailleurs une allusion directe à cette transformation lors d'une scène où Walt et son fils regardent avec enthousiasme le célèbre film de Brian de Palma, sous le regard horrifié de Skyler (s05-e03). La critique de la masculinité hégémonique est aussi marquante vers la fin de la série lorsque Walt tente de convaincre sa famille de fuir avec lui après avoir été le témoin impuissant du meurtre de Hank. Furieux devant la résistance de ses proches, Walt leur rappelle en hurlant qu'ils sont une famille. Le plan suivant nous montre Skyler et Junior, recroquevillés au sol, regardant le patriarche avec terreur. Ce plan vient sceller le sort de la famille White à travers la mise en images d'une domination patriarcale exposée dans toute sa violence (voir Annexe A, figure 6, p. 496).

⁷³ Le titre est aussi une allusion à la drogue créée par Walt, reconnue pour sa teinte bleutée inhabituelle.

.

5.4.4 Le paradoxe de la critique

Il faut toutefois se garder de conclure à une dénonciation unilatérale de la masculinité et de ses caractéristiques traditionnelles et hégémoniques dans *Breaking Bad*. Selon Brian Cowlishaw: « *Breaking Bad* provides a thorough, relentless critique of the dominant traditional American definition of masculinity. » (2015, p. 63) De même, selon Brian Faucette:

it is men like Walt who use 'a perceived crisis' of masculinity as the rationale for returning to outmoded modes of male authority in an attempt to take control. [...] At a time when America struggles to decide its future and the future roles of men in the twenty-first century, a series like *Breaking Bad* can provide viewers with a portrayal of what it means to embrace the idea of the self-made man and how, along with violence, the idea has been used and continues to be used by men to retake control of their lives and the nation. (2014, p. 85)

Ces critiques de la série, sans être fausses, nous semblent néanmoins incomplètes. Breaking Bad propose certes une critique de la masculinité, de ses paradoxes, des comportements extrêmes qu'elle peut encourager, de la violence des injonctions normatives chez les hommes, mais le récit laisse néanmoins percevoir une grande ambivalence. Tout en reconnaissant ses aspects problématiques, la prémisse même de la série tend à véhiculer une vision de la masculinité où la fierté est prédominante, où le fait de ne pas être reconnu comme un « vrai homme » est un acte d'une telle violence symbolique qu'il justifie nombre de comportements. Certes, le récit de Walt au début de la série est loin d'être positif, il faut en convenir, mais il importe néanmoins de voir dans cette représentation de l'identité masculine un de ses aspects les plus centraux. Peu de séries abordent le cas de femmes attaquées dans leur identité féminine : une telle insulte apparaîtrait tout au plus agaçante, mais certainement pas comme une humiliation provoquant une crise existentielle. De même, alors que Walt

est dévalorisé à cause de son statut professionnel précaire, le fait que Skyler n'ait pas réussi à réaliser ses ambitions littéraires n'est pas présenté comme une situation aussi grave que celle de son mari. Il n'y sera d'ailleurs fait mention qu'à deux reprises.

L'attaque de la masculinité est un ressort dramatique fréquent de plusieurs séries télévisées⁷⁴; la violence symbolique associée au déni du genre est habituellement montrée comme justifiant réparation, peu importe la brutalité ou la légalité des actes commis. En tant que série marquée également par certaines revendications féministes, Breaking Bad est bien de son temps: la masculinité, jadis tenue pour acquis, est désormais questionnée, problématisée, montrée dans ses défaillances et ses risques. Toutefois, la reconnaissance de la masculinité de l'homme hétérosexuel est encore souvent représentée comme une nécessité et, le cas échéant, comme la cause d'une blessure narcissique et identitaire grave: ceci explique peut-être pourquoi il est si facile pour le spectateur de prendre parti pour Walt, de se réjouir de ses actes en tant que juste rétribution face à une faute trop grave pour être niée.

Certes, nous abondons dans le sens de la journaliste Silpa Kovvali (2013) qui affirme que plus la série progresse, plus la masculinité fait l'objet d'une critique négative : « The traditional rules of what it means to be a man are eventually shown to be decidedly ill-equipped for *Breaking Bad*'s version of the real world. They are standards to die by, not to live by. » Mais à l'aune de notre analyse, il nous apparaît que la critique sert davantage à *problématiser* le genre, à reconnaître ses failles, plutôt qu'à le dévaluer ou à le transformer radicalement. Malgré toutes les pertes encourues, il vaut encore tragiquement la peine, pour les personnages, de s'identifier à la masculinité hégémonique. Comme l'affirme Walt, le moment de sa vie où il a performé ce modèle est le seul durant lequel il s'est réellement senti « vivant ».

⁷⁴ Plusieurs exemples seront donnés dans les chapitres XI et XII.

Lors d'une courte scène, Jesse joue seul à un jeu vidéo de type first-person-shooter (s04-e07). Tirant dans toutes les directions, cet acte de défoulement provoque en lui le retour d'images traumatiques de son assassinat de Gale Boetticher, collègue temporaire de Walt. Après avoir perdu la joute, un message apparaît soudain à l'écran, offrant le choix de quitter le jeu ou de recommencer. Après une hésitation de plusieurs secondes, Jesse se ravise et continue à jouer, l'air résolu. Il y a donc, encore une fois, une reconnaissance de l'expérience traumatique des hommes, de la violence et de la souffrance du genre, mais également de l'impasse et d'un manque de volonté d'un réel changement : tant que d'autres modèles n'apparaîtront pas aussi valorisants, la seule avenue possible pour les protagonistes semble être d'entrer dans le jeu et de tenter par tous les moyens de rester dans l'univers des « hommes ». La drogue, élément central de l'histoire, peut être vue comme une analogie de la masculinité : bien qu'entraînant des risques, sans elle, beaucoup de gens trouvent la vie bien ennuyeuse. Breaking Bad construit ainsi le récit d'une société confrontée à ses propres contradictions: le patriarcat et la violence sont de plus en plus dénoncés, mais la masculinité est encore trop souvent associée au pouvoir, à la supériorité sociale, à la domination violente et virile.

Le paradoxe apparaît dans toute sa superbe dans le tout dernier épisode qui met en scène une forme d'expiation du personnage principal : non seulement Walter sauve-t-il Jesse, mais il tente aussi de garantir un avenir heureux à sa famille en offrant à Skyler des informations lui permettant de négocier un accord avec la police, ce qui lui évitera probablement une vie derrière les barreaux. Il réussit même à transférer sa fortune à son fils, par l'entremise de Gretchen et Elliott. Cette finale signifie donc une reconnaissance de ses fautes et un renoncement à sa fierté : bien qu'ayant légué son argent à Junior, il doit accepter que celui-ci ne saura jamais qu'il en est le destinateur. En fin de compte, il ne sera jamais perçu comme l'homme qui a su s'occuper de sa famille.

Toutefois, par le fait même, la finale de la série conforte une représentation de la masculinité traditionnelle, centrée sur l'éthique du devoir. Et paradoxalement, cette volonté de réparation finale ne peut, encore une fois, que s'appuyer sur une forme d'hégémonie : c'est en entrant par effraction chez Gretchen et Elliott et en les menacant que Walt leur fera promettre de remettre son argent à Walt Junior; c'est en entrant par effraction chez Skyler qu'il pourra lui faire ses adieux et voir son fils et sa fille pour une dernière fois; c'est à travers le recours à une violence inouïe qu'il pourra sauver Jesse de ses malfaiteurs. Tout en soulignant ses torts, l'hégémonie est néanmoins jugée nécessaire à l'accomplissement de ses devoirs finaux en tant qu'homme. Il nous semble par conséquent important de reconnaître cette vision paradoxale et tragique au fondement même du récit de Breaking Bad: « We have accepted an ideology of masculinity that leaves us feeling empty and alone when we do it right, and even worse when we feel we're doing it wrong. » (Kimmel, 2013, p. 9) Comment renoncer au modèle destructeur de la masculinité hégémonique et à la violence symbolique des jugements sur la masculinité tout en conservant ses dimensions les plus gratifiantes? Comment critiquer le genre tout en demeurant attaché à la vision différentielle qu'il implique? Breaking Bad illustre ce paradoxe d'une vision critique de la masculinité hégémonique, dans ses dimensions les plus inégalitaires, et d'un attachement à cette même vision préférentielle des hommes⁷⁵. Ainsi, lorsque Walt et Skyler font croire à leurs proches que celui-ci a gagné une lourde somme d'argent en jouant aux cartes, Junior ne peut s'empêcher de complimenter son père, admiratif. Contrairement à la féminité, plus spontanément

⁷⁵ La scène durant laquelle Walt et Junior conduisent fièrement les voitures luxueuses achetées par le père traduit ce paradoxe (s05-e04). Walt sait que ces voitures luxueuses pourraient attirer des soupçons, mais il ne peut se résigner à renoncer à ce symbole idéal d'une masculinité fière, prospère et conquérante. Et évidemment, cette scène symbolise l'amour de Walt pour son fils et son désir d'être admiré. Le segment traduit donc implicitement cet attachement ambivalent aux symboles de la masculinité. La caméra s'attarde sur ces luxes interdits et les filme en gros plan, signe de la fascination qu'ils exercent. Le montage cadencé et la musique dubstep mettent en évidence le côté cool et impressionnant de la culture masculine.

associée à la moralité et au *care*, la masculinité se définit par une quête de pouvoir et d'insoumission, par-delà bien et mal. Dilemme troublant pour un père...

5.4.5 AMC et le paradoxe promotionnel

Ce paradoxe d'une identité à la fois critiquée et idéalisée peut également être expliqué par les stratégies marketing de plusieurs chaînes câblées, dans un contexte télévisuel marqué par l'importance d'une identité de marque distinctive. À l'ère *post-network*, chaque chaîne est appelée à s'adresser à un public plus circonscrit, par volonté de se démarquer au sein de l'abondante offre télévisuelle (Curtin et Shattuc, 2009, p. 119). La popularité de nombreuses chaînes câblées aux États-Unis (HBO, AMC, FX, Showtime, Comedy Central, etc.) est due en grande partie à leur production récente de séries originales qui cherchent à se distinguer des fictions des *networks*, souvent qualifiées de consensuelles ou conservatrices. Les chaînes câblées de base, à l'instar de AMC et FX, sont d'ailleurs désormais perçues comme les principaux diffuseurs de la qualité télévisuelle (Lavery, 2012).

Modèles consacrés du *least objectionable programming*, du moins selon la croyance populaire, les *networks* représentent le principal élément de différenciation ayant permis l'élaboration des produits et images de marque des chaînes câblées. Afin d'encourager les téléspectateurs à payer pour une chaîne, il faut en effet affirmer être autre chose, fournir des produits nouveau genre. En cela consistait la stratégie promotionnelle de la chaîne *premium* HBO dont la dissociation explicite aux *networks* et même au médium tout entier (Edgerton et Jones, 2008; Leverette, Ott et Buckley, 2008) lui a permis, paradoxalement, de devenir le modèle de référence de la qualité *télévisuelle* (Feuer, 2007). AMC, le diffuseur de *Breaking Bad*, s'inscrit clairement dans la lignée de HBO. Ses récents slogans promotionnels (« Story

Matters Here », puis « Something More ») témoignent d'une volonté similaire de différenciation; son logo, récemment remanié, cherche également à véhiculer une image de « qualité premium » (TV by the Numbers, 1 avril 2013). Le choix de commander des séries jugées plus « cinématographiques », à la narration lente et complexe (« slow-burn dramas »), rejoint en cela sa volonté de représenter la branche basic du célèbre réseau HBO (Smith, 2011). Pour AMC, l'utilité de programmer de telles séries réside principalement dans l'image de marque qu'elles permettent de construire, et non pas dans leur rentabilité directe. En effet, puisqu'une série demeure la propriété du/des studio(s) de production, la chaîne ne tire pas profit des ventes à l'international et ne reçoit qu'une faible part des revenus reliés à la vente des DVD, de la marchandise et des téléchargements (Smith, 2011, p. 160). La diffusion se fait donc habituellement de manière déficitaire compte tenu de l'argent qui doit être déboursé pour la licence de diffusion, sans compter que les recettes publicitaires demeurent habituellement inférieures au montant déboursé, même lors d'un succès d'audience.

Pour AMC, les séries sont donc conçues comme des produits d'appel (loss-leader products (Smith, 2011)): en se construisant une réputation de diffuseur de qualité s'adressant à un public aisé, la chaîne peut ensuite augmenter le nombre de plages publicitaires dans le reste de sa grille-horaire et exiger des tarifs supérieurs pour la diffusion de spots durant les films présentés, permettant ainsi d'engranger des revenus supérieurs. Le soin accordé aux dimensions formelles d'une série comme Breaking Bad ainsi que la problématisation d'une vision traditionnelle de la masculinité représentent, en ce sens, des stratégies distinctives pour la chaîne⁷⁶.

⁷⁶ Quoique la chaîne ait récemment opéré un changement de cap en s'orientant davantage vers la production de séries « de genre » et de *blockbusters* télévisuels, à l'instar de la très populaire franchise de zombies (*The Walking Dead* (2010-); *Fear the Walking Dead* (2015-)), cette image de marque était celle en vigueur au moment de la diffusion de *Breaking Bad*.

Plus encore, la vision paradoxale du genre peut s'expliquer par une autre stratégie promotionnelle, à savoir la distinction par les voies du masculin. Au sein d'un médium largement qualifié de « féminin », la montée en puissance de plusieurs chaînes câblées (basic et premium) repose en effet sur une valorisation emphatique de personnages, thématiques et genres télévisuels jugés « masculins », selon une conception répandue et traditionnelle. Face à un public d'hommes qui a tendance à croire que la télévision ne s'adresse pas à eux, plusieurs chaînes ont ainsi réussi à s'attirer un auditoire important et un accueil critique favorable en affirmant diffuser de la qualité et du contenu s'adressant prioritairement aux hommes. La programmation de AMC est exemplaire de cette stratégie de distinction, en ce que la plupart de ses séries sont centrées principalement sur un ou des hommes : Mad Men (2007-2015), The Walking Dead (2010-), Hell on Wheels (2011-), The Making of the Mob (2015-), Better Call Saul (2015-), Turn (2014-)). Cette pratique permet de se distinguer de la programmation des networks, centrée sur une plus grande mixité, mais aussi de vendre aux publicitaires un public prisé. Dans un article habilement intitulé « Whose Stories Matter? », Barbara Selznick (2010) met ainsi en lumière la stratégie de AMC:

AMC has forged an identity around its ability to reach young, upscale, male viewers through its branding campaigns [...], its original programming, and its experimentation with psychographic data. The story that matters at AMC becomes clearer: television that allows advertisers to reach men. Not just all men, but men who don't usually watch television.

Bien évidemment, cela ne signifie pas que la programmation de cette chaîne soit « objectivement masculine » – nous n'essentialisons pas les catégories culturelles –, ni qu'elle soit nécessairement regardée par des hommes. Plusieurs séries des chaînes câblées sont en effet visionnées par une proportion importante voire égale de femmes. L'important dans le cadre d'une telle stratégie promotionnelle n'est donc pas de garantir le « sexe » de l'auditoire, mais de vendre l'idée qu'en regardant AMC, nous

regardons des séries d'hommes, peu importe si les femmes sont ou non au rendezvous : « Women may be along for the ride (just as men are on Lifetime's Project Runway), but the focus is on male viewers and male consumers. » (Selznick, 2010) Les publicités diffusées sur la chaîne, dans lesquelles dominent les voitures, gadgets électroniques et films d'action, rendent également compte de cette vision d'une masculinité préférentielle à travers laquelle le diffuseur et les publicitaires cherchent à hameçonner les téléspectateurs. Il y a donc là tout lieu de voir un paradoxe : en cherchant à se démarquer et à innover, AMC propose des récits originaux, controversés, où l'identité masculine est examinée, problématisée, critiquée comme jamais auparavant, préférant en cela la complexité au simple consensus. Mais par le fait même, ces séries doivent s'appuyer sur une vision idéalisée et traditionnelle du genre, une attaque trop directe risquant évidemment de déplaire à ce même public qu'elle a voulu attirer...

Le paradoxe stratégique de sa chaîne émettrice permet ainsi de mieux comprendre, selon nous, le paradoxe du genre dans *Breaking Bad*: en « devenant méchant », Walt provoque la destruction et le malheur autour de lui, et scelle par là son destin. Toutefois, par le fait même, son récit de désenchantement en est aussi un d'accomplissement (Poirier, 2004): la fin est bel et bien celle d'une vision traditionnelle, normative et hégémonique du genre. Walt a réussi à garder le contrôle, jusqu'à sa mort, qu'il aura d'ailleurs choisie plutôt que de laisser le cancer l'emporter. Plus encore, ses dernières actions sont celles d'un patriarche indépendant, protecteur, qui prend en main le destin de ses proches dans un dernier moment de dévouement sacrificiel. De cette façon, alors même que sa nouvelle masculinité est critiquée, Walt a suivi à la lettre l'injonction prophétique de Gus: « a man provides. And he does it even when he's not appreciated or respected or even loved. He simply bears up, and he does…because he's a man. (s03-e05) Le rejet de Walt par ses proches apparaissait dès lors nécessaire à la confirmation d'une norme masculine. Comme on dit souvent :

« It's lonely at the top. »⁷⁷ Tout comme Hank d'ailleurs, Walt meurt « comme un homme », sans peur ni signe de vulnérabilité. Ce dernier accomplissement, par-delà la critique du genre, traduit un attachement contradictoire à une idéologie dont la survie apparaît plus importante que celle des personnages eux-mêmes.

⁷⁷ Cette vision de la masculinité hégémonique est une des seules caractéristiques que *Breaking Bad* a en commun avec *Chicago Fire*, sujet du prochain chapitre. Très différentes, ces deux œuvres partagent néanmoins cette conception du pouvoir masculin comme exigeant souvent sacrifice et solitude.

CHAPITRE VI

CHICAGO FIRE ET LA « SIMPLICITÉ » DES MASCULINITÉS HÉROÏQUES

Les networks, ces grands réseaux nationaux qui dominaient jadis le paysage étatsunien (ABC, CBS, NBC, Fox⁷⁸), ont perdu une part importante de leur auditoire depuis les années 1990. La multiplication des chaînes, la plupart visant désormais des publics de niche (narrowcasting), a mis fin à leur oligarchie, ce qui a d'ailleurs amené certains chercheurs à qualifier la période actuelle d'ère « post-network » (Lotz, 2007b; McCabe et Akass, 2007). Popularisée par Amanda D. Lotz (2007b), cette dénomination rend compte des transformations de l'industrie télévisuelle, de la montée en puissance - tant en termes de parts de marché, de réputation que de positionnement stratégique au sein de l'industrie - des chaînes dites câblées (premium et de base) et des services de diffusion en continu sur Internet, ainsi que du contrôle accru des téléspectateurs (p. 15). Cette nouvelle situation a entraîné un recentrement de la recherche télévisuelle autour des productions des chaînes câblées depuis les années 2000; les séries des grands networks font en effet l'objet d'un nombre beaucoup plus restreint d'études. La Quality TV est incontestablement un phénomène relié prioritairement aux chaînes câblées (McCabe et Akass, 2007): l'absence de publicités pour certaines d'entre elles et, plus généralement, la nécessité de proposer un contenu inédit sont des raisons souvent évoquées afin d'attribuer la parenté du troisième âge d'or au câble. De leur côté, les networks, totalement dépendants des publicitaires pour leur financement et condamnés à une programmation généraliste, ne pouvaient que suivre partiellement ce mouvement, non point l'instiguer. Toutefois, comme le rappelle Lotz, l'avènement d'une ère post-

⁷⁸ À cette liste s'ajoutent les réseaux The CW et Univision. Toutefois, le calcul des indices d'écoute et du rendement se fait habituellement en comparant les quatre principaux *networks* (ABC, CBS, NBC, Fox). L'important pour ces réseaux est de déterminer leur positionnement sur une échelle de 4, autrement dit leur rendement par rapport aux autres.

network ne signifie pas pour autant que les grands réseaux aient disparu ou aient perdu toute forme d'importance au sein de l'industrie (2007b, p. 15). La nouvelle légitimité des séries du câble amène en effet trop souvent à occulter la production des *networks*, jugée plus conventionnelle, ou alors à concevoir celle-ci comme étant relativement fixe, peu sujette à évolution, et donc ne nécessitant pas d'être étudiée.

Notre choix d'analyser la série dramatique *Chicago Fire* (NBC, 2012-) se veut ainsi un moyen d'inclure les productions issues des *networks* dans une réflexion plus générale sur les représentations de la masculinité à la télévision au 21^e siècle. Œuvre hybridant série procédurale, série d'action et *prime-time soap*, *Chicago Fire* raconte le quotidien de pompiers et techniciens ambulanciers de la caserne 51 de cette grande ville des États-Unis. Contrairement à *Breaking Bad*, cette « série feuilletonante » (Benassi, 2004) a peu défrayé la chronique et n'a presque pas été étudiée. Pourtant, plusieurs raisons la rendent intéressante dans le contexte télévisuel contemporain.

6.1 Présentation générale

Après des cotes d'écoutes jugées décevantes lors des premières semaines de diffusion, *Chicago Fire* a réussi à attirer un public de plus en plus important, devenant ainsi un cas relativement rare d'une série de network dont les parts de marché ont augmenté et non pas diminué avec le temps (*TV series finale*, 13 mai 2015). Lors de sa première saison, celle-ci a notamment obtenu un des taux d'audience les plus élevés pour une nouvelle série chez le groupe démographique le plus prisé des publicitaires, à savoir celui des 18-49 ans (*The Futon Critic*, 21 fév. 2013). Au fil des saisons, cette œuvre a ensuite su maintenir son attrait (Kissell, 22 avril 2015), une des raisons justifiant probablement son renouvellement. NBC a d'ailleurs pris la décision de déplacer cette série dans sa grille-horaire afin de

l'installer dans la case enviable suivant la populaire téléréalité *The Voice* (NBC, 2011-); cette stratégie de programmation a non seulement permis d'accroître la popularité de *Chicago Fire* – plusieurs gens ayant regardé *The Voice* restant ensuite « accrochés » pour l'émission suivante –, mais elle a aussi permis au réseau de se hisser à nouveau en tête des quatre *networks*. Sans atteindre des records d'audience, *Chicago Fire* est donc une série qui jouit d'un succès enviable et fait partie de la culture télévisuelle contemporaine. Durant sa troisième saison, celle-ci occupait la seconde place des séries dramatiques les plus regardées sur NBC, atteignant des cotes d'écoute moyennes de 7.42 millions de téléspectateurs (Nielsen).

Chicago Fire est aussi exemplaire d'une stratégie de production fort importante, mais fréquemment occultée au profit d'une étude plus minutieuse des séries de qualité dont raffolent les critiques. Il s'agit en effet d'une de ces longues séries à narration à dominante sérielle qui se prêtent particulièrement bien à la rediffusion, autrement dit à la syndication. Créée par Michael Brandt et Derek Haas, Chicago Fire est chapeautée par le producteur exécutif Dick Wolf. Producteur vedette de NBC se spécialisant dans les séries télé criminelles et procédurales, celui-ci est associé à certains des plus grands succès des networks: Hill Street Blues (NBC, 1981-1987), la série pionnière la plus fréquemment associée à la deuxième vague de qualité télévisuelle aux États-Unis (Thompson, 1996), Miami Vice (NBC, 1984-1989) et, surtout, Law & Order (NBC, 1990-2010). Créée par Wolf lui-même et diffusée sur les ondes de NBC pendant deux décennies, Law & Order est sans conteste une des franchises les plus populaires et rentables de la télévision états-unienne; elle fut rediffusée sur de nombreuses chaînes et dans plusieurs pays, en plus d'avoir donné lieu à des adaptations au Royaume-Uni, en France et en Russie. Devenue une véritable marque de commerce, Law & Order a également eu droit à quatre séries dérivées (spin-offs).

Cette pratique de production, typique des networks, est encore bien présente aujourd'hui et nécessaire pour bien comprendre le phénomène Chicago Fire. À ce jour, la nouvelle série de Wolf a donné lieu à deux spin-offs sur le même réseau : Chicago P.D., diffusée depuis 2014, et Chicago Med dont la diffusion a débuté en novembre 2015. La série originale a ainsi été pensée dans une logique de création d'un univers diégétique pouvant être approfondi grâce à une exploration connexe des autres « protecteurs du citoyen » travaillant dans la grande ville de Chicago. À l'automne 2015, ces trois séries chapeautées par Wolf étaient d'ailleurs promues en grandes pompes comme une véritable « trilogie ». Ce modèle de production permet en outre l'exploitation d'une stratégie de programmation très efficace, à savoir celle des crossovers, c'est-à-dire la présentation à des moments stratégiques de l'année particulièrement durant les périodes des sweeps – d'une histoire se poursuivant sur un épisode d'une autre série, habituellement une œuvre dérivée (spin-off). Depuis la deuxième saison, quelques crossovers entre Chicago Fire et Chicago P.D ont ainsi été produits. Cette fiction a même fait partie de *crossovers* impliquant non pas deux, mais bien trois séries (Chicago Fire, Chicago P.D., Law & Order: SVU), un phénomène surnommé un méga-crossover (« mega-crossover event »)⁷⁹. En plus d'épisodes spéciaux planifiés lors de moments stratégiques, certains personnages des séries « Chicago » font ponctuellement des apparitions dans les autres séries afin de construire un univers diégétique cohérent et, par le fait même, faciliter l'adoption des autres œuvres par les téléspectateurs. Par ailleurs, il importe de souligner qu'au moment d'écrire ces lignes, Chicago Fire en était à sa quatrième saison⁸⁰. La

⁷⁹ Les téléspectateurs sont encouragés à regarder les épisodes lors de leur diffusion initiale grâce à une stratégie de promotion centrée sur les médias sociaux. Le hashtag #crossoverweek au bas de l'écran enjoint au visionnement connecté et à la perception d'une véritable cérémonie télévisuelle.

⁸⁰ La diffusion de *Chicago Fire* n'était pas terminée au moment de notre rédaction. Nous avons certes conscience que le fait d'étudier une série en cours, par rapport à une œuvre terminée, peut avoir une incidence sur les résultats de l'analyse. Toutefois, compte tenu des stratégies de production différentes des *networks*, les séries télévisées peuvent y être diffusées durant un nombre considérable d'années; l'attente d'une fin définitive viendrait ainsi nuire à la possibilité de les intégrer à une étude télévisuelle plus générale. Par conséquent, compte tenu de la popularité de *Chicago Fire*, de son caractère

production d'une quatrième saison devrait permettre d'atteindre un nombre suffisant d'épisodes pour la revente ultérieure sous forme de *syndication*⁸¹. Ceci permettrait alors d'engranger des revenus supplémentaires pour NBCUniversal⁸² par l'entremise de son studio Universal Television. Pour toutes ces raisons, nous revendiquons la nécessité de s'intéresser davantage aux séries des networks (de Wasseige, 2013, 2014) et à leurs « représentations de genre syndiquées » (*syndicated representations of gender*) (Charlebois, 2012, p. vi).

À l'heure de la sériephilie et du binge watching, une série comme Chicago Fire est une forme sérielle encore importante au sein de l'industrie; celle-ci réussit à attirer l'attention de nombreux téléspectateurs grâce à ses scènes d'action et sa formule relativement consensuelle, certes, mais aussi grâce à l'univers complexe construit autour d'elle et sa création de grands événements télévisuels. Contrairement aux séries câblées dont tout le monde parle, Chicago Fire est évidemment loin de faire l'objet de commentaires aussi dithyrambiques. Les critiques à son égard sont beaucoup plus mitigées : alors que certains déplorent sa formule sérielle, hautement répétitive, ou encore le manque d'originalité de son scénario (Bianco, 2012), d'autres

emblématique des pratiques de sérialisation ainsi que de la centralité des hommes dans le récit, nous avons fait le choix de l'intégrer à notre corpus, tout en prenant en considération le fait que sa diffusion est toujours en cours.

La syndication (terme n'ayant malheureusement pas d'équivalent appréciable en français) est la vente des droits de diffusion d'une œuvre télévisuelle après sa première présentation sur un réseau (offnetwork reruns), ou encore à sa distribution à différentes chaînes pour une première diffusion si celleci n'a jamais été commandée par un réseau (first-run syndication) (Mittell, 2010, p. 34-36). Comme le résume Martin Winckler: « La syndication n'est pas un circuit "mineur" aux États-Unis. » (2002, p. 27) Il s'agit d'une pratique répandue et lucrative qui permet de combler la grille-horaire des stations locales ainsi que des chaînes du câble et du satellite.

⁸² Le réseau NBC et le studio de production responsable de la création de *Chicago Fire*, Universal Television, sont tous deux la propriété du conglomérat NBCUniversal. Suite à l'abolition des *fîn-syn rules* en 1996, lesquelles avaient jadis pour but d'équilibrer les rapports de force entre les *networks* et les studios de production en empêchant les premiers d'obtenir des droits de revenus pour une série revendue, la pratique d'intégration verticale (la commande de séries par des *networks* aux studios de production issus du même conglomérat), s'est désormais répandue. Celle-ci permet une diminution des risques financiers et une augmentation des profits (Lotz, 2007b, p. 87).

au contraire lui réservent un accueil plus favorable (Paskin, 2013). La question de la qualité des productions est évidemment extérieure à notre propos, mais la comparaison demeure néanmoins nécessaire : contrairement à plusieurs autres séries mentionnées dans cette thèse, *Chicago Fire* ne marquera probablement pas les annales de la télévision en tant qu'œuvre phare de la décennie, pas plus qu'elle ne garnira autant de bibliothèques que les grandes œuvres jugées « de qualité » ou « complexes » (Mittell, 2015), telles que *Breaking Bad* ou *Mad Men*. Néanmoins, sa présence se fera certainement sentir longtemps sur les ondes, grâce aux nombreuses rediffusions, ainsi qu'à son accessibilité sur divers sites Internet et plateformes. Étudier cette série permet donc de tracer un portrait plus complet et complexe de la télévision états-unienne, d'évaluer comment s'articule la narration d'une telle série feuilletonante et de ses identités de genre. Par le fait même, cette analyse permet de mettre en lumière les moyens concrets grâce auxquels une œuvre de *network* peut s'opposer, voire parfois entretenir des liens insoupçonnés, avec celles du câble.

6.2 Les masculinités héroïques de la caserne 51

À cause de leur caractère sériel et de leur durée considérable, les séries télévisées sont habituellement des productions axées sur un groupe élargi de personnages, plutôt que sur un seul personnage principal (Ellis, 1992, p. 153). À l'instar de nombreuses séries de *networks*, *Chicago Fire* peut donc être considérée comme une *série* à *héros multiple* (Sepulchre, 2004, 2006, 2011)⁸³:

⁸³ La définition de la série feuilletonante, telle que proposée par Benassi, s'applique également à *Chicago Fire*: « La série feuilletonante développe généralement des intrigues qui appartiennent au genre policier [...] ou judiciaire [...] et mettent en scène un nombre important de personnages récurrents (entre cinq et dix). Cette logique scénaristique et programmationnelle introduit la notion d'écoulement du flux temporel au sein du macrorécit, ce qui confère à ce dernier une dimension feuilletonesque. Celle-ci est d'ailleurs renforcée par l'évolution des relations inter-personnages souvent complexes et par le dévoilement progressif de la vie privée de chacun d'eux. » (2004, p. 120) Nous

Le héros multiple pourrait être défini comme tout actant sujet actualisé par plus d'un personnage d'une manière constante tout au long d'une fiction. Il ne s'agit pas d'une succession de héros solitaires, mais bien d'une configuration où plusieurs personnages remplissent simultanément l'actant sujet. Le groupe prend donc la place du personnage principal. (2011, p. 126)

La série ici à l'étude développe son récit autour d'un nombre relativement élevé de personnages principaux et secondaires, travaillant presque tous à la caserne 51 : des pompiers (surnommés les « trucks » puisqu'ils s'occupent du camion d'incendie et de l'extinction des feux), des membres de l'unité de secours (« rescue squad », surnommés les « squad ») et des techniciens ambulanciers paramédicaux (paramédics). Comme pour la plupart des séries chorales, la construction d'un microcosme social permet de représenter une diversité d'identités de genre, infléchies principalement en fonction de l'âge, de l'ethnie et du statut matrimonial. La question de la diversité ethnique apparaît particulièrement importante dans la série : du chef afro-américain Boden⁸⁴, au jeune stagiaire métis Mills, à Otis (Brian Zvonocek) d'origine russe, à Cruz, latino-américain, ou encore à l'américano-dominicaine Gabriella Dawson, la série représente un univers socioprofessionnel diversifié, hybride, multiculturel, et adhère ainsi à une vision d'une Amérique rassembleuse, « post-raciste », où les différences ethniques ne sont aucunement un frein au développement d'une solide fraternité. Les dialogues font d'ailleurs fréquemment allusion aux membres de l'équipe comme étant des frères (« brothers ») formant une « famille » unie.

Toutefois, même s'il s'agit d'une série à héros multiple, l'importance actancielle n'est pas répartie équitablement entre les personnages. En effet, la série est d'abord et

avons toutefois préféré mettre l'accent sur la notion de « héros multiple », car elle s'avère utile à la réflexion sur la hiérarchie des identités fictionnelles.

⁸⁴ Les membres de la caserne sont habituellement appelés par leur nom de famille ou leur surnom. Nous emploierons ces mêmes appellations dans ce chapitre.

avant tout centrée sur deux hommes caucasiens: Matthew Casey (Jesse Spencer) (voir Annexe B, figure 1, p. 497), lieutenant de l'équipe des pompiers du 51, et Kelly Severide (Taylor Kinney) (voir Annexe B, figure 2, p. 497), lieutenant de l'unité de secours #3. Tous deux dans la trentaine, Casey et Severide dirigent la caserne et le récit de la série, centré principalement sur leurs actions et leurs relations personnelles. Le récit débute d'ailleurs au moment où un de leurs amis communs et collègues de travail, Darden, meurt accidentellement dans un incendie. Cet événement, tragique pour toute l'équipe mais principalement pour ces deux hommes, permet d'introduire la série par la présentation d'un moment charnière et bouleversant pour leur cheminement existentiel.

6.3 Le récit identitaire de Matthew Casey

Le lieutenant-pompier Matthew Casey, homme droit, moral, humble, fort, valeureux, est dévoué à son travail et possède un profil de justicier. Relativement stoïque, peu enclin à parler de lui ou de ses émotions – mais sachant très bien le faire lorsque nécessaire –, Casey fait preuve de romantisme et d'une grande volonté d'investissement relationnel. Il représente ainsi un modèle de masculinité marqué principalement par la moralité et l'engagement amoureux : fidèle, recherchant la stabilité au sein d'un couple, il se fiancera d'ailleurs à Dawson, une de ses collègues de travail (s02-e22). Sur ce point, il est selon nous des plus éloquents qu'un de ses premiers arcs narratifs soit sa séparation avec sa conjointe Hallie, laquelle ne souhaite pas avoir d'enfants alors qu'il désire absolument fonder une famille. Ce genre d'arc narratif secondaire est un ressort dramatique récurrent dans de nombreuses séries contemporaines, fruit d'une vision populaire et postféministe dans laquelle le renversement des rôles traditionnels s'illustre par la mise en scène contre-stéréotypée (Macé, 2007) d'un homme affichant une volonté de paternité face à une femme

carriériste n'ayant désormais aucun désir de reproduction. La mésentente entre Casey et sa première petite-amie brosse ainsi le portrait d'un homme profondément attaché aux valeurs familiales. Lors d'un épisode, Casey aidera une femme à accoucher à la suite d'un accident de la route. De retour chez lui, celui-ci racontera à Hallie, ému, l'émerveillement et la fierté qu'il a ressentis à prendre part à cet événement, à avoir été impliqué directement dans la naissance d'un être humain. Celle-ci avouera alors ne pas vouloir d'enfant, pas seulement maintenant, mais probablement jamais. L'étonnement silencieux de Casey conclut la scène, tout en sonnant le glas du couple (s01-e07).

Contrairement à plusieurs séries câblées où la dimension feuilletonnesque prédomine, Chicago Fire est un exemple parfait de série feuilletonante ou à narration cumulative (Sconce, 2004) qui est caractérisée par un mélange entre la forme de la série (series) et celle du feuilleton (serial), tout en privilégiant légèrement la première logique modulaire. L'œuvre propose des intrigues contenues et résolues dans un seul épisode, ce qui permet de satisfaire la branche moins assidue du public, tout en laissant d'autres arcs narratifs ouverts, ce qui crée une continuité narrative et permet une plus grande évolution des personnages (Sconce, 2004, p. 98). La dimension proprement sérielle est ainsi assurée par la présentation épisodique d'accidents divers et d'incendies, sources des innombrables scènes d'action; la dimension feuilletonnesque est quant à elle assurée par quelques péripéties plus longues s'échelonnant sur plusieurs épisodes, voire une saison entière, ainsi que par l'évolution des dynamiques relationnelles. Pour cette raison, les péripéties touchant directement le personnage de Casey sont si nombreuses qu'il serait impossible de toutes les résumer. Harcelé entre autres par un inspecteur retors, Voight, durant la première saison – policier devenant ensuite le personnage central de Chicago P.D. -, marqué par la mort de Hallie dans un incendie de nature criminelle, blessé gravement durant un acte héroïque accompli au travail, il sera également impliqué malgré lui dans une histoire de trafic sexuel; il aidera d'ailleurs la police à démanteler ce réseau, mais sera par le fait même le

témoin impuissant de l'assassinat d'une jeune femme qui tentait de dénoncer ses kidnappeurs et de se sauver. Le parcours existentiel de Casey ne souffre donc d'aucun temps mort, ce qui répond certes à une stratégie narrative importante pour les networks, à savoir la multiplication des péripéties et cliffhangers, afin de capter l'attention de téléspectateurs de plus en plus mobiles, particulièrement lors des pauses publicitaires⁸⁵. Les difficultés relationnelles de Casey apparaissent aussi comme un élément récurrent de son parcours existentiel; ce détail est un des rares à avoir été mis en évidence dans sa description officielle sur le site web, en plus d'un rappel de sa force et de son intuition86. Toutefois, malgré ce parcours des plus haletants, son récit identitaire demeure relativement fixe durant toute la série. Malgré la multitude de problèmes et de malheurs qui s'abattent sur lui (lorsqu'il était jeune, sa mère a assassiné son père afin de fuir une situation de violence conjugale, son ex-conjointe Hallie est assassinée, sa nouvelle relation avec Dawson mène à une rupture temporaire, des fausses accusations sont portées contre lui, etc.), Casey est représenté comme un homme résilient dont la confiance en lui-même et en la vertu de sa profession l'empêchent d'être marqué durablement par un quelconque coup du sort. Il semble donc y avoir peu d'impacts à long terme sur son identité.

Une fois encore, cette relative stabilité semble répondre à une logique fréquente de la sérialité télévisuelle. Comme il avait été mentionné précédemment, dans la majorité des séries, la notion de transformation est surtout assurée par les interactions entre personnages (Mittell, 2015, p. 137). La description des séries des *networks* proposée par Jane Feuer s'applique donc ici parfaitement à cette série de *primetime*:

⁸⁵ La sonnerie de la caserne a une fonction narrative évidente : en sonnant lors de discussions importantes, elle permet de suspendre temporairement un arc narratif, repoussant à plus tard le moment de sa résolution ou la révélation d'un personnage.

⁸⁶ Le descriptif du personnage se trouve à l'adresse suivante : http://www.nbc.com/chicago-fire/credits/character/matthew-casey. À noter que le descriptif (consulté en juillet 2015) a été modifié depuis.

it is not correct to say that characters *change* in continuing serials. Quite the contrary – they perpetuate the narrative by continuing to make the same mistakes. Rather, due to the multiple plot structure, characters' *positions* shift in relation to other characters. (1986, p. 112-113)

Dans *Chicago Fire*, les transformations nécessaires à la prolongation de l'histoire, et dès lors au maintien de l'intérêt des spectateurs, s'appuient en effet davantage sur l'évolution/mutation des relations interpersonnelles. En ce sens, la série adhère à une idéologie actuellement fort consensuelle revendiquant l'immutabilité des êtres « authentiques ». Mais au-delà des incitations à la stabilité identitaire des protagonistes dans les séries à très grand nombre d'épisodes⁸⁷, produites dans une logique de syndication, un tel cheminement est également dû, selon nous, à la vision de la masculinité promue par l'œuvre.

La profession de pompier est en effet présentée comme le lieu central de l'accomplissement identitaire, source d'une fierté quasi inébranlable. Les hommes et, dans une moindre mesure – il importe de le souligner –, les femmes faisant ce métier sont très fréquemment qualifiés de « héros », la notion d'héroïsme étant incontestablement une des plus récurrentes. Cette série opère ainsi un certain amalgame entre le mode mimétique bas et le mode mimétique élevé pour la construction narrative des personnages. En effet, dans la vie de tous les jours, ceux-ci sont représentés comme des hommes et femmes « ordinaires » : simples, sans prétention, d'intelligence et de classe moyennes, ils sont « à la fois égaux aux êtres humains et à leur environnement » (Jost, 2007, p. 110)⁸⁸. Selon Lochard et Boyer (1995), la télévision serait animée par une « pulsion démythifiante » qui se traduirait

⁸⁷ La syndication d'une série peut mener à la rediffusion de ses épisodes dans le désordre, d'où la tendance à créer des personnages caractérisés par une plus grande stabilité.

⁸⁸ Plusieurs scènes servent à renforcer cette vision d'hommes « authentiques », « normaux » – « salt of the earth », comme il est fréquemment dit dans la série – qui refusent d'adhérer aux modes passagères, tels ces moments où certains personnages se moquent des « hipsters » ou des gens de Portland.

par la représentation fréquente de personnages ordinaires : « Plutôt que des hommes d'exception, les feuilletons, série et soap operas présentent pour l'essentiel des personnages ordinaires construits à l'image de ceux qui sont invités à vivre leurs aventures par procuration. » (p. 121) Toutefois, la représentation du travail est centrée quant à elle sur sa dimension héroïque : ces hommes ne réussissent pas à sauver tous les êtres en détresse, mais les cas d'échec demeurent relativement rares. Les scènes de rescousse mettent l'accent sur la dimension exceptionnelle des actes commis, non seulement à travers l'ajout d'une musique extradiégétique dramatique qui souligne le suspense et la grandeur des actes, mais aussi grâce à la représentation de protagonistes déterminés, n'étant pas assaillis par la peur au moment où il faut savoir être brave. Comme l'explique Jost : « Le héros du mode mimétique élevé se définit entièrement par sa mission professionnelle, dont il ne peut s'écarter. Être moral et "soldat du devoir" (Kant), il ne peut dévier de sa route quelles que soient les tentations qu'il rencontre (bien-être, amour, séduction). » (2004, p. 65-66) Évidemment, ces hommes ne sont pas présentés comme étant insensibles pour autant : plusieurs des protagonistes vivent en effet des moments difficiles à la suite de certains accidents ou conflits. Le trauma est toutefois ponctuel et n'a que peu d'impacts à long terme sur l'identité et les capacités professionnelles.

Quelques personnages secondaires sont par ailleurs présentés dans des situations où ils manquent de courage, ressentent de la peur ou sont incapables d'accomplir les actes nécessaires lors d'un accident, mais voilà : il s'agit bien de personnages secondaires, habituellement rapidement éclipsés du récit. L'héroïsme n'est donc pas présenté comme une caractéristique ontologique de la masculinité, mais seulement de quelques-unes qui sont par conséquent *supérieures* et méritent d'être considérées comme « héroïques ». En d'autres termes, l'identité professionnelle de ces hommes en fait des « héros supérieur[s] en degré aux autres hommes, mais pas à leur environnement » (Jost, 2007, p. 110). Lors d'un monologue, le chef de bataillon et

grand patriarche de la caserne, Wallace Boden (Eamonn Walker), rappelle d'ailleurs cette dimension exceptionnelle et supérieure des personnes faisant son métier :

Truth is, every soul who knocks on those Academy doors asking to serve, they're already heroes because they were born that way. When we are gone, they will be the ones left holding the torch, assuring that, for generations to come, the CFD Academy will be the stalwart and the bedrock of this department and this great city. (s01-e17)

Cette récurrence discursive de la notion de « héros » apparaît significative à l'époque actuelle où, paradoxalement, nous observons une tendance télévisuelle plus importante que jamais à la représentation de méchants (Jost, 2015) ou d'« antihéros », selon le terme d'usage. Quelques années à peine avant la création de Chicago Fire, la série du câble Rescue Me (FX, 2004-2011) proposait d'ailleurs une vision quasi opposée des hommes faisant le même métier : derrière l'héroïsme professionnel se cachaient des hommes profondément troublés, marqués durablement par leur métier et par les morts dont ils ont été témoins, et adoptant parfois des comportements sexistes et masculinistes⁸⁹. Au contraire, dans la création de NBC, très peu d'actes immoraux ou contestables viennent entacher l'image des hommes. Leur grandeur morale est au contraire soulignée dans plusieurs scènes qui mettent en lumière leur générosité et leur dévouement exceptionnels⁹⁰. Plus encore, alors qu'une série comme Rescue Me contenait un discours récurrent concernant le manque de reconnaissance de la population face au travail des pompiers et ce, quelques années à peine après la tragédie du 11 septembre 2001, dans Chicago Fire, la reconnaissance à l'endroit de ces « héros » semble intarissable, probablement une des raisons centrales de leur

⁸⁹ Il sera plus amplement question de *Rescue Me* dans le chapitre XI.

⁹⁰ À ce sujet, nous renvoyons à la scène des funérailles d'un garçon, décédé à la suite de graves blessures (s01-e19). Ébranlée par la mort de cet enfant, l'équipe 51 apprend que le jeune garçon rêvait d'être lui-même pompier. D'un commun accord, tous les membres de l'équipe décident alors de rendre hommage au défunt et à sa famille lors de la procession funéraire. L'émotion tangible de la mère et du frère lors de cette scène dramatique souligne la grandeur d'âme des membres de la caserne.

sentiment d'adéquation identitaire. La profession est ainsi présentée comme le pilier d'une identité forte et positive. Comme le personnage de Boden le soulignait également dans son discours, l'héroïsme et la supériorité de ces hommes sont le fruit d'une prédestination : contrairement à d'autres séries, notamment *Breaking Bad*, qui explorent la performativité du genre, dans *Chicago Fire*, le genre est conçu comme étant fixe et en grande partie déterminé. Comme le dira d'ailleurs Kelly, autre personnage central, à une femme qui lui demande depuis quand il est pompier : « Since the day I was born. » (s01-e02)

Une autre dimension centrale de l'identité de Casey doit toutefois être soulignée, à savoir son profil de justicier : d'un tempérament habituellement stable et respectueux, il est toutefois montré comme un homme qui peut rapidement devenir plus violent et obstiné lorsque les situations le « justifient ». Il n'accepte aucunement les injustices; en tant qu'homme, il se doit d'être proactif, brave et de se battre, voire de mettre sa vie en danger afin de rétablir la loi et l'ordre. Plusieurs dialogues mettent d'ailleurs l'accent sur son incapacité à ne rien faire lorsqu'une injustice survient; si les policiers ne font pas leur travail, il le fera à leur place. Un arc narratif de la première saison concerne ainsi une confrontation entre Casey et Voight, un détective retors de la police de Chicago. En intervenant sur les lieux d'un grave accident de la route, Casey constate que le chauffeur fautif était en état d'ébriété. Il apprendra toutefois que ce fait a été camouflé et qu'aucune accusation n'a été portée contre lui, car il s'agissait du fils de Voight, homme craint par tous ses collègues. Déterminé à faire régner la justice, Casey décidera de tenir tête au policier et d'accuser son fils dans son rapport officiel et ce, malgré les menaces et les attaques orchestrées à son endroit. La scène de confrontation entre les deux hommes dans un bar ou alors celle, encore plus éloquente, durant laquelle Casey se rend au bureau du policier afin de lui dire qu'il n'abdiquera pas, s'adressant ensuite haut et fort à tous les employés du poste en leur demandant pourquoi ils ont si peur, sont des occasions de proposer un renversement caractériel de Casey, de montrer à quel point cet homme est capable d'obstination et de comportements plus ouvertement dominateurs en certaines circonstances (s01-e03). Toutefois, contrairement à d'autres séries où de telles caractéristiques servent à montrer la dureté ou l'ambiguïté morale du personnage, dans *Chicago Fire*, ces scènes nous semblent plutôt servir à renforcer cette vision d'une masculinité héroïque et traditionnelle. En effet, lorsque Casey prend les choses en mains, il parvient toujours à régler les problèmes. Par exemple, à la suite de la mort de Hallie dans un incendie de nature criminelle, Casey refusera d'attendre que la police fasse son enquête; retrouvant l'assassin par ses propres moyens, c'est grâce à lui que Voight pourra finalement abattre le fautif (s01-e23). Lorsque sa sœur sera confrontée à une demande de divorce injuste, Casey décidera de régler lui-même la situation, sans obtenir son accord. Il réussira à confronter le mari concernant ses agissements illégaux et adultères, permettant à sa sœur d'obtenir une juste compensation financière (s03-e05). Casey, droit et infatigable, veille sur ses proches avec un soin jaloux. Et une fois ces problèmes réglés, il retrouve son calme habituel et adopte une attitude respectueuse envers tous.

6.4 Le récit identitaire de Kelly Severide

Tout comme son collègue et ami Casey, Kelly Severide, lieutenant de l'équipe de sauvetage, est un homme droit et moral. Interprété par Taylor Kinney, acteur et mannequin, il est représenté comme le véritable séducteur de la caserne. La série met régulièrement l'accent sur sa beauté hors de l'ordinaire, ses multiples conquêtes et son pouvoir quasi inégalable de séduction⁹¹. Leslie Shay, paramédic et meilleure amie

⁹¹ Il est à noter que l'autre acteur principal, Jesse Spencer, possède lui aussi un physique que l'on pourrait qualifier d'avantageux. En effet, rappelons que dans la série *House* (FOX, 2004-2012), dans laquelle Spencer incarnait le docteur Robert Chase, le personnage éponyme commentait régulièrement sa beauté. Toutefois, dans la présente série, les attributs physiques de Casey ne sont pas soulignés de manière aussi explicite par les dialogues, ce qui nous semble répondre à une volonté de représenter les

de Severide, le décrit d'ailleurs comme un homme « honorable, strong, good-looking ». La série est ponctuée de scènes durant lesquelles une femme tente de séduire Severide, présenté comme un véritable « ladies man », mais toujours respectueux de la gent féminine; des plans rapprochés durant la première saison s'attardent également sur le torse dénudé de cet homme dont les circonstances semblent l'amener à être dévêtu un peu plus souvent que ses collègues! Le site web officiel de la série fait d'ailleurs explicitement référence à l'attrait physique du personnage : « Catch the Severide Heat Wave », peut-on lire sur le lien menant à sa galerie photo. Conscient de son charme et sûr de lui, Severide est parfois qualifié par ses collègues d'homme prétentieux (« cocky »). Dans la toute première séquence de la série, Casey lance à la blague : « Was Severide always such a cocky prick? », ce à quoi un collègue répond : « Only since kindergarten. » (s01-e01)

Toutefois, malgré ce trait de personnalité, Kelly est également représenté comme un homme moral, droit, généreux, prêt à se sacrifier à tout moment. Hermann, un autre pompier de la caserne, résume ainsi succinctement l'opinion que les autres ont de lui : « I mean, he's as cocky as they come but if you were lying in the street, he'd give you the shirt off his back. » (s01-e13). Malgré une estime personnelle que certains jugent démesurée, Severide est donc lui aussi représenté comme un homme héroïque qui n'a pas froid aux yeux. Ces traits de caractère sont d'ailleurs résumés dans son descriptif officiel, alors qu'il y est décrit comme un être « brash » (impétueux, casse-cou, effronté). À l'instar de Casey, il est un homme proactif, entêté, qui s'emporte parfois facilement lorsque les gens ou la bureaucratie bloquent certains processus et nuisent au maintien de la justice.

deux masculinités centrales de manière distincte, malgré le fait que l'apparence physique ait certainement contribué à leur obtention des rôles. Casey est donc davantage représenté comme l'homme moral et « de famille », alors que Severide est le séducteur des dames.

184

Cette vision d'hommes proactifs, présentés comme un complément nécessaire à des

institutions perçues comme étant parfois défaillantes, est importante dans Chicago

Fire. La série nous semble ainsi endosser une vision d'une norme masculine centrée

sur la praxis, la bravoure, le sacrifice de soi et la violence, mais en ce qui concerne

cette dernière, uniquement en cas d'injustice. Lors d'une scène, Severide fera

d'ailleurs preuve d'une rare violence en battant un homme afin de retrouver sa jeune

sœur qui a été kidnappée (s02-e14); l'agressivité, qui ne fait habituellement pas partie

de son quotidien, est représentée comme un mal nécessaire afin de sauver une femme

en détresse, dans un contexte où les institutions sont trop lentes à agir. Severide est

également défini à travers certains symboles pérennes d'une masculinité idéalisée et

traditionnelle: sa passion pour les voitures – il conduit d'abord une Camaro noire et

ensuite une mythique Ford Mustang 1968, des véhicules communément qualifiés de

« muscle cars » – et les bateaux.

Toutefois, derrière ses apparences d'homme sûr de lui et séducteur, se cache en

réalité un homme extrêmement sensible. D'un tempérament plutôt réservé, il sait

néanmoins exprimer ses émotions, faisant même preuve parfois d'une sensibilité

poétique. Par exemple, au moment de secourir un homme coincé dans les décombres

d'un immeuble, Severide est informé par Casey des risques de l'intervention :

Severide: I'm going in.

Casey: It's unstable.

Severide (affichant un léger sourire): Aren't we all? (s01-e02)

Ne réussissant malheureusement pas à sauver la vie de l'homme, Severide prendra

alors le temps de le filmer afin qu'il puisse dire quelques mots à sa femme avant de

rendre l'âme; le soir même, hors des heures de travail, Severide ira remettre cette

vidéo à la femme endeuillée. L'intensité dramatique de la scène met en valeur le

dévouement et la sensibilité du personnage, alors que la caméra capte en gros plan

son visage ému. La réserve dont fait régulièrement preuve Severide, surtout au travail, ainsi que son tempérament hédoniste cachent donc en réalité une vulnérabilité : c'est par peur d'être blessé que celui-ci contient souvent ses émotions et priorise le célibat. Severide est en effet un homme qui a souvent été blessé, trahi par son entourage, et qui s'est construit une masculinité forte et confiante afin de se protéger. Il est notamment expliqué qu'il a jadis été fiancé à une femme prénommée Renee, mais que le mariage a été annulé après que celle-ci l'ait trompé à quelques jours seulement de la cérémonie. Severide, en parfait gentleman toujours prêt à se sacrifier, acceptera de porter le blâme de la séparation afin de préserver la réputation de Renee. Cet homme n'est donc pas représenté comme un célibataire endurci, un modèle encore récurrent dans de nombreuses comédies, mais de plus en plus perçu comme démodé dans les œuvres dramatiques; son investissement émotionnel et ses tentatives de rapprochement avec quelques femmes témoignent de son désir de s'investir dans une relation. Mais la plupart de ces femmes le blesseront psychologiquement en mettant fin, d'une facon ou d'une autre, à l'idylle. Lors d'un flashback, sa grande amie Shay lui demande d'ailleurs de manière rhétorique : « Who wants to go through life without some heartbreak? » Severide lève alors la main (s03e01).

L'existence de Kelly Severide est donc ponctuée de multiples péripéties, ce qui donne lieu à quelques modifications passagères de ses comportements et traits de personnalité. Au début de la série, Severide est notamment représenté comme un homme reclus, orgueilleux et colérique, ce qui est justifié par une blessure importante ainsi que par le froid initial entre Casey et lui : à la suite du décès de Darden, Casey accuse en effet son collègue d'être responsable de sa mort, n'ayant pas réussi à ventiler l'immeuble en feu dans lequel leur ami était entré. En deuil et atteint par ces accusations, Severide apparaît donc initialement comme étant plus isolé. Cette situation se modifiera néanmoins rapidement. Le protagoniste vivra ensuite une crise encore plus importante : blessé gravement à une vertèbre alors qu'il était en service, il

souffrira de douleurs atroces durant de nombreux épisodes, engourdissant son mal à coup d'antidouleurs de plus en plus puissants, perdant la confiance de son amie Shay et redoutant plus que tout de perdre son emploi. Comme le dira Severide à plusieurs reprises, sa profession est centrale dans sa vie, essentielle à son identité. Lorsque Shay tentera de le convaincre d'avoir recours à une chirurgie, Severide refusera d'abord obstinément :

Severide: I get that surgery, there's follow-up exams. There's paperwork involved. The department doesn't like how it looks, I go on Long Term Disability.

Shay: At 75% pay.

Severide (hausse le ton): And then do what, Shay? Fish off Navy Pier for the next 20 years? Working Squad is all I wanted. It's all I have. If I have to eat the pain, then I will. (s01-e03)

Alors que la crainte de perdre son emploi ou d'être placé en longue convalescence s'amplifie, cet arc narratif est toutefois soudainement conclu de la manière la plus positive qui soit : dans un véritable deus ex machina, Severide apprend qu'il existe un nouveau traitement expérimental. Acceptant de se soumettre à l'opération malgré les risques encourus, le traitement s'avère finalement un succès sur toute la ligne. Après un mois seulement de convalescence – évité aux téléspectateurs grâce à une ellipse temporelle –, Severide est entièrement remis de son opération, prêt à retourner au travail, sans que la moindre douleur ne vienne ensuite rappeler aux téléspectateurs ce moment critique. À la suite de cet événement, Severide vivra quelques autres moments importants, notamment une relation infructueuse avec une autre femme, elle aussi nommée Renee, et surtout, le décès en service de sa grande amie Shay au début de la troisième saison.

Ce dernier événement apparaît fort important dans la série, car il représente un des seuls moments où le récit se lance dans une exploration plus soutenue d'un état de détresse psychologique chez un homme. En effet, afin de préserver une plus grande stabilité identitaire chez les protagonistes, les moments de trauma, de tristesse, de blessure ou de dépression, quoique présents, sont néanmoins circonscrits et raccourcis, notamment grâce à l'utilisation astucieuse des ellipses inter-épisode ou inter-saison. Ainsi, alors que la finale de la première saison présentait Casey dans un état de grande vulnérabilité psychologique à la suite de la mort de Hallie, l'écart de quelques mois avant le début de la seconde saison a permis d'oblitérer une grande partie de ce trauma et de créer un rapide « retour à la normale ». Toutefois, dans le cas de Severide, le moment de deuil est développé de manière un peu plus substantielle, probablement en raison de sa plus grande sensibilité. Pendant quelques épisodes, celui-ci est en effet montré dans un état de dépression, profondément bouleversé par le décès accidentel de sa meilleure amie : isolé, quittant momentanément la caserne, tentant de faire croire à tous qu'il va bien, Severide sombre dans l'alcool. Après avoir décidé de marier sur un coup de tête une inconnue rencontrée à Vegas, Severide retrouve toutefois rapidement sa joie de vivre et redevient l'homme qu'il était. L'ajout de quelques flashbacks dans la troisième saison - un procédé narratif rare dans Chicago Fire, comme en atteste l'emploi d'un filtre sépia permettant de distinguer ces scènes du reste du récit⁹² –permet de communiquer aux spectateurs les moments durant lesquels Severide se remémore son amie, rappelant ainsi l'impact considérable de cette femme et de sa mort sur le parcours existentiel du héros.

Toutefois, malgré l'exploration plus emphatique de ce deuil, l'identité du protagoniste demeure relativement stable. La rareté et la brièveté des scènes au sein de l'économie générale de la série tendent à diminuer l'importance de cet événement

⁹² Quelques courts flashbacks sont présentés à d'autres moments. Toutefois, ceux-ci sont toujours présentés en modifiant l'échelle chromatique ; certains sont en noir et blanc, d'autres de couleur sépia. En plus de résulter d'un choix esthétique, cette décision prise au montage sert probablement à rendre la narration plus évidente et à faciliter la reconstitution temporelle par les téléspectateurs. Il s'agit d'ailleurs d'une stratégie narrative fréquente dans les séries des *networks* et les *soap operas*.

malheureux dans le récit identitaire du personnage. Son rapide retour en poste rétablit ensuite son identité initiale. Cette relative stabilité de Severide répond certes aux objectifs narratifs des œuvres à dominante sérielle des networks, mais aussi à ce qui est présenté comme une nécessité pour ces hommes. C'est d'ailleurs le chef de la caserne, Boden, qui enjoindra Severide à se remettre de l'événement après une courte période de deuil jugée « normale » : « Get beyond this or there will be no place for you in this house. » (s03-e04) La stabilité identitaire de ce héros du quotidien est donc peut-être une nécessité narrative pour un *network*, mais elle est aussi nécessaire à la préservation d'une norme de genre. En définitive, malgré de nombreuses embûches, le cheminement identitaire de Severide, tout comme celui de Casey, semble bien être un récit d'accomplissement et d'adéquation identitaire : il était *né* pour être pompier!

6.5 Chicago Fire et la diversité hiérarchique

Étant centrée sur un microcosme professionnel habité par tant d'hommes, cette série à héros multiple ne pouvait bien évidemment que mener à la représentation d'une diversité de genre. Ceci répond à une stratégie typique des *networks*, enclins à diversifier les modèles par volonté de plaire à un public plus hétérogène que celui des chaînes câblées. Non seulement le récit met-il l'accent de manière importante sur quelques personnages féminins (Dawson, Shay, Chili, Brett), mais l'inclusion fréquente et ponctuelle de courtes scènes concernant les autres hommes de la caserne permet aussi de mettre en lumière une certaine diversité (*voir Annexe B, figure 3*, p. 497). Peter Mills, dont la présence dans la série l'amène à graviter d'un poste à l'autre (il est d'abord stagiaire chez les pompiers, puis membre de l'équipe de sauvetage, ambulancier (paramédic), et de nouveau membre des « squad » avant de quitter la brigade durant la saison 3), est un homme dans la vingtaine qui représente

un modèle plus jeune de masculinité et dont la personnalité amalgame de manière plus évidente des attributs traditionnellement qualifiés de « féminins » et de « masculins ». Homme sensible, n'ayant pas peur de montrer ses émotions, doux, attentionné, cuisinier hors pair, mais aussi fort, dévoué à son travail, capable de bravoure, Mills représente à n'en point douter une nouvelle vision de l'homme féministe et égalitariste. Les autres protagonistes de la caserne (Otis, Cruz, Mouch, Boden, Herrmann) sont également représentés comme des hommes différents : Otis est un *geek*, fan de culture populaire; Cruz est plus orgueilleux, mais sensible et timide avec les femmes, à la fois fier de la culture masculine et adepte de danse; Mouch, le vétéran, est souvent bourru, paresseux (son surnom est un amalgame de « man » et « couch »), ami de tous; Herrmann, le père de famille dévoué, « salt of the earth », est l'homme un peu plus conservateur, mais à l'amour et à la générosité sans bornes; Boden, le chef de la caserne, perçu par tous comme un « vrai » pompier (« a fireman's fireman »), possède des goûts traditionnels et un stoïcisme inégalé.

La série met aussi l'accent sur les différences générationnelles concernant la construction de la masculinité: les deux hommes plus âgés de la caserne, Boden et Mouch, avoisinant la cinquantaine, sont en effet représentés comme étant moins expressifs et surtout, comme possédant une intelligence émotionnelle et relationnelle plus limitée. Mouch aura longtemps de la difficulté à se trouver une partenaire de vie, étant très mal à l'aise avec les rituels de séduction. De même, lorsque Boden apprendra que Donna, la femme qu'il fréquente, est enceinte de lui, il lui proposera de l'épouser en soulignant le côté pratique et rationnel d'un tel arrangement. Surpris de son refus, Boden comprendra finalement, grâce aux bons conseils du jeune Mills, que Donna voulait que la demande en mariage ne soit pas présentée comme une solution pratique, mais bien comme un engagement d'ordre émotionnel (s02-21). En suivant les conseils d'un homme plus jeune, Boden renouvellera sa demande et, peu de temps après, le mariage aura bel et bien lieu. Les cadets masculins de la série semblent donc afficher une plus grande intelligence émotionnelle et une meilleure compréhension

des logiques relationnelles, signe peut-être d'une plus grande fluidité des identités de genre chez les nouvelles générations.

Toutefois, malgré une certaine diversité, tous les protagonistes masculins récurrents font preuve de certains traits de caractère distinctifs, notamment l'héroïsme, la générosité et la moralité. Qui plus est, malgré leurs différences, tous sont représentés comme étant capables de sensibilité, ayant minimalement droit à une scène permettant de souligner ce trait de caractère. Plusieurs d'entre eux pleureront brièvement ou partageront des moments de complicité émotive⁹³. Pratique répandue dans les *soaps*, la réalisation accorde d'ailleurs une place importante aux gros plans permettant de capter les visages et les émotions.

Cette diversité est peut-être ce qui rend ainsi plus marquante l'hégémonie de certaines masculinités au sein du groupe. Le statut professionnel, mais aussi la proportion narrative plus importante allouée à Casey et Severide, font incontestablement d'eux des modèles plus idéalisés de *masculinités dominantes* (Charlebois, 2012). Certes, aucun homme n'est ouvertement dévalorisé parmi les personnages récurrents, en comparaison à d'autres fictions où certains modèles de genre sont clairement contestés ou sujets à moquerie. Ici, dans *Chicago Fire*, rien de tel, sinon quelques blagues anodines, symboles d'attachement à la culture masculine. Les autres personnages de la série doivent donc plutôt être considérés comme des *masculinités complices* (Connell, 2005). La représentation d'une diversité n'exclut donc pas une vision préférentielle et dominante de certains modèles de genre :

⁹³ Après avoir parlé de sa relation difficile avec son paternel, un homme distant qui ne semblait jamais fier de lui, quelques hommes de la caserne décident d'amener Herrmann au bureau de celui-ci. Sur place, Herrmann constate que de nombreuses photos et articles de journaux le concernant ont été accrochés au mur, symbole silencieux de la fierté d'un père. L'émotion partagée à ce moment est représentative de la vision dominante de la sensibilité masculine véhiculée par l'émission. L'émotion se vit habituellement sans bruit, mais elle est néanmoins présente et valorisée.

Through narratives that encompass a range of men with varying performances of masculinity, these series affirm the masculinities of some over others in order to more clearly demarcate a hegemonic masculinity within each narrative universe than is evident in series featuring a single protagonist. (Lotz, 2014, p. 119)

Chicago Fire propose d'ailleurs un mélange des registres comiques et dramatiques. Or, les scènes comiques ponctuelles concernent presque exclusivement les masculinités complices (Otis, Cruz, Mills, Mouch, Herrmann). On ne rit pas des « vrais » hommes, pourrait-on en conclure!

Ceci est encore plus vrai lorsqu'il est question du chef Boden, homme régnant sur sa caserne avec une autorité toute paternelle. Celui-ci occupe moins de temps au sein du récit que Casey ou Severide, mais il est néanmoins un personnage des plus importants et clairement révéré de tous. Homme afro-américain dans la cinquantaine, droit, fort, sévère, autoritaire, dont la voix caverneuse symbolise une force de caractère et un stoïcisme quasi à toute épreuve, Boden n'est pas seulement révéré par nécessité de reconnaissance de sa position hiérarchique: il est clairement admiré de tous par choix. Décrit par sa femme, mais aussi par lui-même, comme un « dinosaure », un homme aux valeurs et aux comportements plus traditionnels, sa masculinité réussit malgré tout à être valorisée au sein du récit à cause d'un point important : bien que traditionnel, Boden est un être respectueux, égalitariste, n'hésitant pas à rabrouer voire à renvoyer un employé aux comportements sexistes ou racistes⁹⁴. Sa vision est donc celle d'un monde où une masculinité forte et traditionnelle demeure nécessaire pour protéger les citoyens, mais sans être imposée. Néanmoins, et paradoxalement, cet homme peut parfois faire preuve d'une obstination face à la préservation de certaines différences hommes-femmes hors de la sphère professionnelle. Cet

⁹⁴ Boden soutient toujours les femmes qui souhaitent intégrer sa caserne. Il renverra aussi sur-le-champ un de ses hommes qui osera traiter le jeune Mills de « mutt », un terme péjoratif faisant référence à ses origines ethniques mixtes.

attachement à une vision à la fois conservatrice et progressiste ne concerne toutefois pas uniquement Boden, mais renvoie selon nous à la vision complexe et ambivalente de la masculinité dans cette série et, plus largement, sur les *networks*.

6.6 Interprétation et critique

6.6.1 L'attachement paradoxal à la masculinité dans une société « postféministe »

Chicago Fire propose des modèles identitaires qui s'éloignent partiellement d'une norme traditionnelle et hégémonique de la masculinité, non seulement par l'effacement de ses caractéristiques jugées négatives et discriminatoires (sexisme, machisme, violence et domination dans la sphère privée, insensibilité), mais aussi par la valorisation de caractéristiques traditionnellement jugées féminines, telles que la sensibilité et l'engagement émotionnel. Le modèle dominant a donc été modifié afin d'allouer une plus large place à l'émotion. Le stoïcisme demeure, mais seulement face à l'adversité.

Certes, la représentation d'une masculinité plus sensible ne date pas d'hier. Le modèle du nouvel homme (new man)⁹⁵, récurrent à la télévision depuis les années 1980, est caractérisé par une sensibilité plus emphatique. Même une série comme *Miami Vice* (NBC, 1984-1989), pourtant exemplaire dans sa représentation d'une masculinité toute-puissante, contenait aussi quelques scènes où Sonny Crockett

⁹⁵ Apparu dans les années 1970-1980, le modèle du nouvel homme (*new man*) renvoie à une configuration de genre marquée durablement par la deuxième vague féministe. Ce modèle s'est ainsi imposé dans les médias comme une vision plus moderne d'une masculinité proféministe, centrée davantage sur la sensibilité émotive, le *care*, l'implication dans l'éducation des enfants et la sphère privée, mais aussi par une attention accrue à l'apparence et au bien-être physique, d'où son autre appellation fréquente : le métrosexuel (Milestone et Meyer, 2012, p. 116-117). Le nouvel homme renvoie ainsi à deux visions opposées, mais désormais amalgamées : le nouvel homme « *nurturer* » et le nouvel homme narcissique ou hédoniste (Beynon, 2002, p. 164).

dévoilait ses émotions, osant même pleurer devant son collègue, une dimension de la série qui est trop souvent passée sous le radar. La représentation de la sensibilité et de l'émotivité masculines dans *Chicago Fire* s'inscrit, en ce sens, dans une pratique de plus en plus fréquente à la télévision, à savoir la construction d'une masculinité renouvelée, complexifiée, plus émotive, mais demeurant consensuelle. Les hommes sont sensibles, et en ce sens ne s'opposent plus de manière catégorique aux femmes de leur entourage, mais ils possèdent néanmoins un contrôle sur ces émotions qui ne nuit pas à leur performance d'une masculinité héroïque lorsque les circonstances l'exigent. Selon David Gauntlett, les modèles fictionnels de masculinité d'aujourd'hui combinent une force et une endurance indéniables (*toughness*) avec un côté plus sensible, « a more sensitive, thoughtful or caring side, typically revealed at certain (often quite brief) points » (2002, p. 66). Ce qui nous apparaît toutefois plus nouveau dans cette série – et dans d'autres diffusées durant la dernière décennie – est l'importance encore plus grande dévolue à cette émotivité des hommes dans l'économie générale de l'œuvre. ⁹⁶.

À l'instar d'autres séries du réseau, notamment Friday Night Lights (NBC, 2006-2011), Chicago Fire propose une narration hybride conjuguant scènes d'action et scènes dramatiques centrées sur les hommes. Selon Jason Mittell, ce type de narration, loin de pouvoir être clairement interprété comme « féminin » ou « masculin », vient brouiller le binarisme du genre en associant les hommes à des tendances narratives et à des thématiques associées aux deux grandes catégories culturelles : « the program's storytelling structures intermingle and complicate such neat gendered binaries, inviting all viewers to experience both effeminate and masculinist emotional response. » (2015, p. 252) La construction narrative semble donc modifier partiellement la définition traditionnelle de l'homme, dont l'héroïsme semblait jadis antinomique avec l'expression d'émotions autres que la colère.

⁹⁶ Il sera davantage question des masculinités émotives dans le chapitre XII.

Cette volonté de transformation des modèles de masculinité transparaît également dans l'opposition construite entre les personnages principaux et leurs pères. Celui de Casey, mort lorsqu'il était jeune, est décrit comme un homme qui était extrêmement violent et battait sa femme à répétition. Le père de Severide, quant à lui, était absent et n'a que récemment repris contact avec son fils. Selon Amanda D. Lotz, beaucoup de séries actuelles centrées sur des hommes s'attardent aux relations difficiles avec le patriarche; une telle thématique permet de mettre l'accent sur des différences générationnelles et, par le fait même, de présenter de nouveaux modèles de masculinité qui s'opposent ouvertement au discours patriarcal traditionnel (Lotz, 2014, p. 75). Lors d'une discussion avec son fils Kelly, Benny Severide exprime d'ailleurs ouvertement cette vision différentielle du genre et de la masculinité:

Benny: Job's changed too much.

Severide: It's almost exactly the same. It's just better gear.

Benny: Well, the people have changed is what I'm saying. Back when I came up, you fought a war at 18. You had kids by the time you were 22. You'd lived a life. You were a man. [Severide a une légère réaction; il s'arrête et regarde son père.] Now, these kids are coming straight out of their parents' basements to the firehouse. What the hell can I teach somebody like that? [...]

Severide: They still have wars. People still pop out kids. I don't know why you gotta piss on everything. (s01-e18)

Sous bien des aspects, *Chicago Fire* apparaît ainsi comme une série typiquement postmasculiniste et postféministe, avec toute l'ambiguïté que ces concepts sousentendent. Bien que ces deux termes soient similaires, il importe de les distinguer. *Chicago Fire* est tout d'abord une série qui propose une vision postmasculiniste de la société états-unienne : la distanciation face à d'anciens modèles patriarcaux et l'absence d'attitudes violentes ou dominantes à l'égard des femmes tendent à définir la série comme telle. L'idéologie masculiniste semble ainsi refusée, du moins dans sa vision radicale d'une inégalité jugée nécessaire entre les hommes et les femmes; en général, les hommes ne s'y sentent pas non plus dévalués en tant que classe. Les

protagonistes accueillent aussi favorablement les femmes et proscrivent tout commentaire sexiste à leur endroit ⁹⁷. Toutefois, la série demeure ambivalente concernant la représentation des rapports sociaux. Selon Harris (2012), à l'instar du postféminisme, le postmasculinisme est un terme ambigu qui renvoie simultanément à une vision d'une société où les rapports sociaux de sexe seraient égalitaires et à une perception plus négative, où l'homme est perçu comme étant en danger à la suite de mutations sociales récentes : « Postmasculinism is intended to signify a similarly ambiguous/ambivalent relation not just towards feminism but to other twentieth-century movements that were concerned with the de-centring and de-naturalisation of the normative, white masculine subject. » (p. 444)

Dans Chicago Fire, plusieurs péripéties concernent la manipulation, voire la mise en danger, de Severide par des femmes devenues fortes et indépendantes. Il importe en effet d'interpréter ce personnage à l'aune de ses relations personnelles et amoureuses: homme toujours respectueux des femmes, galant, égalitariste, il se retrouve souvent en position de victime. Jadis trompé par sa fiancée, il apprend plus tard que sa nouvelle copine, qu'il croit enceinte de lui et avec qui il souhaite fonder une famille, lui a menti sur sa paternité. Pis encore, durant la première saison, Severide est accusé de harcèlement sexuel de la part d'une collègue, alors que ses comportements à son égard étaient exemplaires. Il apprend plus tard que cette femme n'en était pas à sa première accusation du genre et qu'elle a déjà usé d'un tel stratagème afin d'obtenir de l'avancement professionnel. Ce type de péripétie, dans laquelle un homme devient la victime d'une femme manipulatrice et d'une société hostile à son endroit et le définissant a priori comme coupable, est également présent

⁹⁷ La série n'élude pas le débat sur les femmes pompières, mais montre que la très grande majorité des hommes n'y voient aucun inconvénient. Après avoir appris que son amie, l'ambulancière Gabriella Dawson, songe à joindre les « trucks », Shay interroge ses collègues masculins à ce sujet. Tout le monde est d'accord avec le concept d'une plus grande mixité, à l'exception d'Herrmann qui affiche certaines réserves. Le manque d'appui des autres hommes est le signe que ce genre d'opinion n'est pas généralisé ou encouragé – mais néanmoins abordé – dans *Chicago Fire*. (s02-e10)

dans d'autres séries. Cet arc narratif relativement secondaire – Severide réussit à se tirer rapidement d'affaire –, pourrait sembler anodin si ce n'était de l'absence qu'il met en lumière, à savoir le harcèlement ou les agressions sexuelles dont les femmes peuvent elles aussi être victimes. On sent ainsi poindre une vision ambivalente d'une société postmasculiniste, où le viol n'est plus qu'une arme symbolique employée par les femmes en quête de pouvoir. Cette anecdote souligne l'ambiguïté des visions actuelles des rapports de genre et cette tentation du discours masculiniste où le féminisme est défini comme source d'oppression pour les hommes.

Nonobstant ces quelques péripéties, le microcosme de la caserne 51 propose toutefois généralement une vision optimiste des rapports de genre, ce que nous appelons une vision postféministe niant toute forme d'inégalités sociales. Il nous semble en effet nécessaire d'adjoindre au concept de postmasculinisme son terme opposé afin de traduire la complexité des récits construits dans la série, en plus de rappeler l'importance des femmes au sein de l'histoire. Nous employons ici le terme postféminisme en tant que discours ou interprétation culturelle de l'état du féminisme et des rapports de genre au 21^e siècle. De manière générale, celui-ci renvoie à une conception populaire que l'égalité hommes-femmes serait désormais acquise, rendant caduc le mouvement féministe (Tasker et Negra, 2007, p. 1):

it understands post-feminism to refer to an active process by which feminist gains of the 1970s and 80s come to be undermined. It proposes that through an array of machinations, elements of contemporary popular culture are perniciously effective in regard to this undoing of feminism, while simultaneously appearing to be engaging in a well-informed and even well-intended response to feminism. (McRobbie, 2004, p. 255)

Dans Chicago Fire, le microcosme de la caserne 51, fondé sur l'harmonie et le respect, représente cette vision optimiste de rapports de genre reconfigurés⁹⁸ sans heurts, où les jugements sexistes n'ont plus leur place. Selon Amanda D. Lotz, ce type de représentation est particulièrement présent sur les networks: « Broadcast networks identified formulas featuring mixed-gender workplaces devoid of gender-based tensions that would appeal to broad audiences [...]. » (2014, p. 51) Toutefois, une telle vision ne s'applique pas à tous les environnements dépeints dans la série, signe d'une volonté de représenter une société post-sexiste et consensuelle, mais en ne niant pas pour autant toute forme de tension sociale. Certaines péripéties secondaires permettent ainsi de représenter des individus ou communautés « extérieurs » beaucoup plus réfractaires à l'égalité hommes-femmes, ce qui permet d'alimenter les tensions narratives si nécessaires au récit.

Un personnage de la série, Rebecca Jones, se suicidera notamment lorsqu'elle apprendra que son père a usé de son influence afin de lui faire perdre son emploi à la caserne, jugeant qu'une femme devrait se cantonner au travail de bureau. Quelques épisodes sont également centrés sur une confrontation fort intéressante entre la caserne 51 et leur caserne antagoniste, la 105, après que Dawson ait décidé de devenir pompière et ait eu vent de son possible transfert à cet endroit. Cette femme apprendra alors, stupéfaite, que les hommes de la caserne 105 sont très réfractaires à l'arrivée d'une femme dans leur environnement; ils réussiront d'ailleurs à lui ravir la place qui lui revenait de droit 99. Par l'inclusion de ces personnages secondaires, *Chicago Fire*

⁹⁸ Nous empruntons cette formulation à Amanda D. Lotz (2014, p. 58).

⁹⁹ Nous n'avons pu nous empêcher de voir en les membres de la caserne 105 plusieurs similitudes avec les hommes de la série *Rescue Me*, particulièrement en ce qui concerne les deux personnages principaux qui ont de grandes ressemblances physiques. Il est évidemment impossible de savoir si cette ressemblance est le fruit du hasard, ou d'une allusion consciente des créateurs de *Chicago Fire* à une fiction portant sur le même sujet, mais il est néanmoins intéressant de constater que la caserne « ennemie » à Chicago affiche des comportements similaires à ceux de la série de la chaîne câblée FX, surtout en ce qui concerne leur aversion pour l'intégration des femmes. Le fait que le modèle « ennemi » de masculinité dans *Chicago Fire* soit le modèle central dans la série du câble permet de

complexifie sa représentation de la société états-unienne en n'occultant pas catégoriquement les tensions sexuelles ou raciales, tout en proposant un modèle alternatif et optimiste – présenté comme étant réaliste et dominant – d'une société débarrassée de ses préjugés. Un peu plus tard, la réconciliation entre les gens de la caserne 51 et Welch, lieutenant de la caserne « ennemie », confirme cette vision post-sexiste où les tensions se règlent rapidement et où les fautifs peuvent facilement « moderniser » leur vision rétrograde des femmes. Au sein de la caserne 51, les femmes sont en effet respectées, intégrées aux équipes et reconnues comme étant des employées qualifiées. Dawson et Shay, deux des personnages féminins principaux, ont d'ailleurs des identités fort similaires à leurs collègues masculins; elles sont aussi représentées comme étant fortes, déterminées, peu émotives et ayant plusieurs intérêts semblables.

Toutefois, de manière quelque peu paradoxale, *Chicago Fire* nous semble aussi afficher un attachement à certaines différences de genre, une vision proprement postféministe/masculiniste où les inégalités en droit sont contestées et perçues comme étant définitivement dépassées, mais où un intérêt perdure pour la préservation de catégories sociales fixes et hautement différenciées. L'égalité de droits des hommes et des femmes, autrement dit la fin des rapports sociaux inégalitaires, est ainsi valorisée, mais tout en tentant de préserver une différence, notamment à travers une valorisation très normative des corps, ainsi que la préservation des attributs masculins jugés positifs, rarement perçus comme étant eux aussi sources d'inégalité. Dans cette série, malgré l'intégration positive des femmes, il est encore et toujours du devoir prioritaire des hommes d'être protecteurs, proactifs, forts et autoritaires. C'est encore à eux que revient d'office la nécessité de dominer la situation et de protéger les autres. Il est d'ailleurs fascinant de constater à quel point le sujet de l'homme

souligner une opposition idéologique entre ces deux types de chaînes aux États-Unis : une vision optimiste et post-sexiste sur les *networks*, contrebalancée par une vision plus problématique, voire parfois masculiniste, mais souvent jugée plus « réaliste », sur le câble.

protecteur de sa famille revient fréquemment au sein du récit, comme un rappel d'une dimension inaliénable de l'hégémonie du genre. Lors d'un épisode, toute l'équipe sera d'ailleurs profondément bouleversée par le sacrifice d'un père qui a utilisé son corps comme bouclier afin de sauver ses enfants du feu (s02-e17). Un tel geste est évidemment héroïque, mais le point important est qu'une telle action est interprétée comme une nécessité pour l'homme, jamais pour la femme. Dans une autre circonstance, un homme sera sévèrement jugé par les pompiers après s'être sauvé d'un immeuble en flamme en laissant sa femme derrière lui (s03-e10). Difficile d'imaginer pareille situation en inversant les rôles.

En ce sens, la série propose une vision des rapports hommes-femmes qui s'inscrit dans une conception populaire du féminisme comme étant un mouvement centré d'abord et avant tout sur une revendication de liberté de droits, plutôt que d'être. Ce point nous semble particulièrement important, puisqu'il permet de mettre en lumière des similitudes rarement soulignées entre la représentation de la masculinité sur les grands networks et sur le câble. Dans Chicago Fire, les injonctions récurrentes à la force physique et mentale des hommes lorsque le danger survient et, plus encore, à la protection de la famille se présentent comme un écho, beaucoup moins cynique et pessimiste toutefois, aux injonctions de la masculinité martelées par les personnages de Breaking Bad. Une péripétie de la première saison est d'ailleurs fort révélatrice : après avoir appris que son jeune frère Leon est impliqué dans un gang de rue, Cruz tente de lui venir en aide, mais découvre que le leader du groupe, Flaco, refuse de le laisser partir et exige une importante compensation financière. Quelque temps plus tard, Cruz est appelé sur les lieux d'un incendie et découvre Flaco coincé au dernier étage. Par volonté de sauver son frère d'un avenir dans l'illégalité, Cruz décide de ne pas porter secours à cet homme, feignant de ne pas l'avoir vu. Le pompier est ensuite confronté à un grave examen de conscience, songeant même à avouer sa faute. Or, après avoir entendu la confession de Cruz, son collègue Mouch tente de convaincre

Casey de ne pas le dénoncer et de reconnaître le bien-fondé de son geste, lequel est, après tout, celui d'un homme *qui a voulu protéger sa famille* :

Mouch: Now, I don't know if he was waiting for God, or Flaco's ghost, or just somebody to say it, but he needed to know what he did was okay. [Casey regarde pas terre, l'air pensif.] He screwed up. He knows it. But he was taking care of his family. How far would you go for the ones you love? How far have you gone? (s01-e16)

À la suite de cette discussion, Casey redonne son badge à Cruz, signe de son pardon et de sa réintégration dans l'équipe. Plus jamais il ne sera ensuite question de cette histoire et plus jamais Cruz ne songera à cet incident.

Il importe de souligner que les personnages masculins de *Chicago Fire* se définissent aussi à travers ce qu'ils occultent, à savoir l'homosexualité. En effet, alors que Leslie Shay est lesbienne et très à l'aise avec son orientation sexuelle, aucun homme de la caserne n'est homosexuel. Ce point rappelle ainsi le lien encore tenace entre la masculinité et l'homophobie (Kimmel, 1994), toute divergence sexuelle par rapport à une hétérosexualité évidente étant souvent conçue comme une source de féminisation. En ce sens, l'observation d'Amanda D. Lotz concernant l'hétéronormativité dans de nombreuses séries du câble s'applique aussi à une série de network telle que *Chicago Fire*: « The male-centered serials may avoid aspects of patriarchal masculinities, but heteronormativity remains uncontested here. » (2014, p. 76)

6.6.2 L'hégémonie consentie des leaders

Les modèles de masculinité mis en scène dans Chicago Fire répondent à une vision positive et optimiste des identités de genre où les transformations sociales,

notamment l'avancement des femmes et leur inclusion dans des sphères professionnelles jadis homogènes, n'apparaissent presque pas déstabilisantes pour les protagonistes. Selon la journaliste Willa Paskin, les hommes de la série représentent ainsi des modèles simples et confiants de masculinité (« uncomplicated masculinity ») – ce dont elle se réjouit –, une contre-tendance en cette ère télévisuelle fascinée par les tourments existentiels des hommes. Il importe en effet de ne pas passer sous silence l'absence de sexisme chez ces personnages ainsi que leur sentiment d'une identité positive. La volonté d'un *network* de rejoindre un public plus hétérogène, et donc de véhiculer des représentations plus consensuelles, a incontestablement eu une incidence sur la vision des masculinités télévisées.

Toutefois, il importe également de rappeler une autre évidence : si les hommes de la caserne 51 sont en effet si tolérants, confiants et égalitaristes, c'est dans la mesure où ils demeurent dans une position hiérarchique supérieure aux femmes de cet environnement plus permissif. Difficile en effet de ne pas constater que bien que les femmes soient les bienvenues – et jugées tout aussi compétentes que les hommes –, les trois protagonistes occupant les professions les plus élevées (Boden, Casey et Severide) sont des hommes. Les saisons futures viendront peut-être bouleverser cet état de fait, mais pour l'instant, il est encore possible de voir une asymétrie du masculin et du féminin. La seule femme qui occupe une haute position décisionnelle est d'ailleurs représentée de manière fort péjorative : bureaucrate insensible ne connaissant rien du métier, celle-ci tente de faire fermer la caserne 51 afin de diminuer les coûts administratifs et, par le fait même, s'assurer une alléchante prime. Les employés de la caserne, accompagnés de plusieurs habitants de la ville, exprimeront ouvertement leur mépris pour cette femme qui fait son travail pour les mauvaises raisons, à savoir l'argent, et non le bien-être des citoyens. La révélation publique de ses agissements et sa démission subséquente seront applaudies par tous comme le signe du rétablissement de l'ordre et de la justice.

La représentation d'un milieu professionnel à l'instar de celui des pompiers permet d'ailleurs habituellement la revalorisation d'une hiérarchie des genres, perçue non pas comme le signe d'une intolérance ou d'un conservatisme, mais bien d'une *nécessité*. Pour cette raison, les personnages masculins principaux ne sont pas simplement représentés comme des masculinités valorisées et populaires, mais aussi *hégémoniques*. Comme le dit d'ailleurs le chef Boden, la caserne qu'il dirige « n'est pas une démocratie » (s03-e23). Il est fréquemment rappelé que Boden est un *leader* d'hommes (« leader of men ») et cette supériorité est perçue comme une absolue nécessité. Comme dira Boden au lieutenant Casey : « Leaders lead from the front. » (s01-e03) L'hégémonie ne peut être attribuée qu'à un petit nombre : *it's lonely at the top*! Comme Herrmann le dira aussi à Boden au moment où celui-ci lui fera part d'un doute passager concernant son leadership : « Up front can be lonely, that's for sure. But, it goes with the territory, don't it? » (s01-e22)

Certes, il est difficile d'éviter l'instauration d'une chaîne de commandement dans un milieu professionnel où la rapidité d'exécution est nécessaire à la préservation des vies, mais que cette hiérarchie et ce genre de discours soient encore plus fréquemment articulés à l'avantage des hommes doit néanmoins être souligné. Figure archétypale, le pompier cristallise une vision hégémonique et tenace de la masculinité héroïque, au même titre que le militaire. Les attentats tragiques du 11 septembre 2001 ont d'ailleurs consacré les pompiers en tant que figure contemporaine et renouvelée d'une masculinité forte et héroïque dans la culture états-unienne (Leigh Brown, 28 octobre 2001; Malin, 2005; Moss, 2011, p. 17; Nettleton, 2009). Cet événement traumatique a provoqué une revalorisation culturelle d'une masculinité forte et protectrice, perçue comme étant plus que jamais nécessaire dans ce climat de conflits politico-culturels. Deux modèles de masculinité sont ainsi particulièrement prégnants et valorisés dans les médias depuis ce temps: la masculinité protectrice et active (action-oriented protectorate masculinity) et la masculinité paternelle (Godfrey et Hamad, 2012; Hamad, 2009). Chicago Fire exploite directement ces deux tendances

genrées: en plus d'être actifs et protecteurs, la majorité de ces hommes sont soit des pères dévoués ou, s'ils ne le sont pas encore, ils affichent un intérêt évident pour la paternité. Le pompier est d'ailleurs un archétype particulièrement central et idéalisé à Chicago, une ville marquée durablement par le grand « Chicago Fire » d'octobre 1871, un des plus gros incendies de l'histoire des États-Unis. Évoqué à quelques reprises par les protagonistes, cet incendie historique a souvent été interprété comme un moment initiatique de passage à l'âge adulte pour la ville elle-même (Pauly, 1984, p. 668). Reprenant le flambeau de leurs ancêtres, les hommes de la série semblent symboliser cette masculinité mature et révérée.

6.6.3 L'attrait de la différence et les ambivalences idéologiques

Le fait la série reproduise l'ambiguïté d'une vision que postmasculiniste/postféministe, où la reconfiguration des scripts de genre s'accompagne néanmoins d'une volonté nostalgique de préservation de caractéristiques différencielles et jugées positives - mais donc aussi implicitement normatives - est probablement due à la nature même du diffuseur : confronté à un public nombreux et diversifié, la série peut tout à la fois satisfaire une branche progressiste exigeant des représentations plus égalitaires, qu'une branche plus conservatrice attachée aux modèles traditionnels. Selon Mathieu de Wasseige (2013, 2014), les séries des networks ont cette particularité de proposer fréquemment une forme de balancement idéologique afin de ne pas s'aliéner une partie du public. Tout en adoptant une position centrale, ce qui renvoie à son endiguement idéologique, les séries octroient souvent des concessions idéologiques, ce qui permet de satisfaire un public plus diversifié¹⁰⁰. Ce qui nous apparaît intéressant dans Chicago Fire, c'est

¹⁰⁰ « [...] le principe même de balancement idéologique entraîne des aller-retour incessants entre endiguement et concession. Il s'agit en fait de l'ensemble des représentations sociales, développements

que ces concessions idéologiques sont doubles : tout en proposant globalement une idéologie postféministe/masculiniste, relativement conservatrice malgré l'égalitarisme et l'accès au travail, les rôles de genre sont peu bousculés, la diversité sexuelle et de genre est relativement contenue, de même que les revendications politiques –, la série concède quelques moments de discours plus conservateurs ou plus progressistes. Par exemple, une scène propose une confrontation entre Gabriella Dawson et Herrmann; celui-ci ose alors émettre des doutes concernant la pertinence d'intégrer les femmes au métier de pompiers, alors que sa collègue s'oppose vertement à son point de vue. Ce genre de scène résume bien les concessions idéologiques de la série : en opposant des propos plus ouvertement conservateurs, voire masculinistes, habituellement absents au sein du groupe de pairs, à une femme aux propos plus explicitement féministes et contestataires, la série alloue un espace restreint de représentation qui contraste avec la vision plus apolitique, postféministe et conciliatrice du reste de la série.

De même, la volonté de concession temporaire à une vision plus conservatrice peutelle expliquer, à notre sens, ce moment où Boden refuse catégoriquement d'écouter les arguments de sa femme qui désire que leur futur enfant porte leurs deux noms de famille. Alors qu'elle le traite de « dinosaure », Boden invoque son droit de veto masculin, sous prétexte d'une nécessité de préserver les traditions. Après un accouchement d'autant plus valorisant pour Boden que celui-ci devra lui-même l'aider à mettre l'enfant au monde, celle-ci s'en remet finalement sans broncher aux désirs de son mari. Comme elle le dit à son fils nouveau-né, avec grande émotion : « Terrence Boden, some traditions are worth keeping. » (s03-e10) Le respect de certaines traditions patrilinéaires est ainsi représenté comme un bien faible prix à payer pour la préservation de rapports de genre harmonieux.

narratifs, répliques...qui confirment, voire renforcent la position idéologique (supposée) du produit culturel (principe d'endiguement), ou qui nuancent, contrebalancent, voire contredisent cette position idéologique dominante (principe de la concession idéologique). » (de Wasseige, 2013, p. 3-4)

Nous avons également constaté que cette vision ambivalente concernant les identités de genre est plus importante chez l'homme que chez la femme. En effet, tout en faisant rapidement mention de quelques préjugés persistants, les femmes de la caserne apparaissent un peu moins gênées par des normes de genre, hormis celle, non négligeable, de leur apparence physique : toutes les actrices possèdent une beauté supérieure à la moyenne. Toutefois, ce que les femmes perdent en liberté d'apparence, elles semblent le gagner en identité, toujours évidemment si nous les comparons aux hommes. De leur côté, bien qu'ils représentent une variété physique plus considérable, les hommes ont une mobilité identitaire plus restreinte. Tout en étant plus sensibles que leur père et plus tolérants, ceux-ci doivent continuer de performer plusieurs des caractéristiques qui leur ont été traditionnellement associées afin de préserver une identité « acceptable ». Plusieurs caractéristiques de la masculinité dominante, idéale et traditionnelle se retrouvent donc dans leur construction identitaire : « rationality, embodied muscularity, heterosexual prowess, and academic or professional prowess » (Charlebois, 2012, p. 15).

Cette vision des masculinités dans *Chicago Fire* a d'ailleurs été résumée de manière éloquente par la journaliste Willa Paskin (2013): « These men are manly — they rescue people for a living — but they're not misogynists (some jokes aside) or nerds or convinced that their gender is about to be destroyed. Many of them have lots of feelings. This makes them pretty rare. » Selon cette journaliste enthousiaste, la vision des masculinités dans la série serait positive en ce sens qu'elle rejetterait catégoriquement toute forme de comportement jugé sexiste ou ouvertement patriarcal, tout en revalorisant certaines des dimensions du genre les plus traditionnelles: quand une profession occupée par des hommes *et* des femmes est encore qualifiée de « manly », les normes du genre ne pourraient être plus claires! Il nous semble ainsi possible de voir dans *Chicago Fire* une conception du métier de pompier comme étant « naturellement », *essentiellement* masculin, donc préférablement dévolu aux hommes, tout en valorisant une égalité en droits pour les

femmes, moins nombreuses, qui seraient *nées* différentes. Certaines anecdotes soulignent cette association du métier à la masculinité. Clarke, personnage secondaire, affirme ainsi: « A firefighter needs three things to survive. Water, common sense, and balls. » (s02-e06) Ce genre de commentaires peut d'ailleurs mener à des réparties cocasses, comme lorsque Mills taquine Dawson en lui disant qu'elle a crié « comme une fille » lors d'une intervention. Du tac au tac, celle-ci lui répond: « I am a girl! What's your excuse? » (s01-e11)

La diversité sexuée de la caserne rend ainsi compte d'une vision progressiste et égalitaire des droits, permettant aux femmes d'intégrer la profession, mais sans que cela vienne bousculer les grandes catégories de genre. Ainsi, lorsque la pompière Rebecca Jones fait son entrée à la caserne 51, quelques-uns des personnages affichent un léger inconfort, non pas par sexisme, mais par conviction que l'arrivée d'une femme bousculera leur culture masculine et les empêchera d'être eux-mêmes. Or, devant le malaise évident de ses collègues, Jones tente de détendre l'atmosphère en parlant de son propre inconfort face aux femmes qui sont parfois « a pain in the ass » (s02-e10). Un individu tel que Jones peut ainsi migrer, à loisir, de la culture féminine à la culture masculine, mais pas neutraliser, par sa seule présence, la genration de sa profession¹⁰¹. Plus encore, bien que plusieurs hommes fassent preuve ponctuellement d'une grande sensibilité, la série véhicule aussi une vision de la masculinité comme demeurant plus restrictive que son contraire. Les émotions peuvent se manifester, mais dans un cadre contrôlé. Tout débordement d'émotions ou manifestation de vulnérabilité dans la sphère publique risque d'être perçu comme une perte de masculinité. Ainsi, lorsque Mouch, nouvellement élu président du syndicat, va

¹⁰¹ À ce sujet, voir aussi la scène durant laquelle les hommes sont soumis à un cours de conscientisation au harcèlement sexuel (s01-e21). Les discours des hommes mettent en évidence la nostalgie ressentie face à la disparition de la « culture masculine » au travail, proposant une interprétation de l'arrivée des femmes comme étant synonyme de rectitude politique. À noter que même les femmes présentes (Dawson et Shay) affichent un certain désintérêt, voire une incompréhension, face aux enjeux du harcèlement sexuel et semblent trouver elles aussi que les choses sont allées trop loin.

s'excuser à la réceptionniste Conni pour son attitude irrespectueuse, il en profite pour lui faire part de l'anxiété que lui occasionne sa nouvelle fonction. Au bord des larmes, Mouch est toutefois rapidement rabroué par Connie : « Man up, honey. You're a firefighter. » (s02-e15)

Comme nous l'avons souligné plus tôt, le problème central derrière l'idéologie du genre n'est pas le concept de différence qu'elle implique, mais le caractère restrictif et imposé des normes qu'elle contient. L'influence de ces normes, quoiqu'implicite, agit néanmoins avec force sur la construction narrative des hommes dans *Chicago Fire*. Les personnages n'y sont pas en crise identitaire durable; ils vivent évidemment quelques crises ponctuelles, répondant en cela à une tendance narrative forte de la télévision contemporaine, mais ils affichent néanmoins une confiance presque à toute épreuve. Toutefois, afin d'être préservé, ce modèle positif semble nécessiter l'oblitération de toute forme de résolution tragique des événements qui les concernent. Si le discours postmasculiniste est souvent caractérisé par une ambivalence face à l'évolution des identités de genre et une crainte d'indistinction, *Chicago Fire* ne s'oppose pas tant à cette ambivalence, qu'elle ne tente de la taire.

Au fil des trois saisons, Severide, Casey et Mills sont en effet tour à tour victimes d'un trauma physique important qui met non seulement leur santé en danger, mais aussi leur possibilité de travailler. Cette récurrence d'arcs narratifs centrés sur les traumas physiques des hommes revêt une importance considérable, puisque la profession est représentée comme une condition *sine qua non* d'une masculinité heureuse et accomplie. Confronté à la possibilité de perdre son emploi à cause de sa blessure, Severide vit ainsi une des plus importantes crises de sa vie. Son père Benny, lui-même ancien lieutenant des squad, compare d'ailleurs cette perte potentielle d'emploi à une paralysie non pas partielle, mais totale (s01-e13)! Même son de cloche chez Mills qui apprend du médecin durant la troisième saison qu'il ne pourra

peut-être plus pratiquer ce métier, étant atteint d'un vertige positionnel paroxystique bénin, un trouble pouvant lui faire perdre conscience à tout moment.

Mills: What the hell do I do? I mean, you just tell me that I'm done.

Médecin : Peter, this condition is mild. There are lots of careers you can still perform.

Mills: Just not this one. [Il se lève.] I'm a firefighter, okay? If I'm not that, then what am I? [La musique accompagnant cette scène est très dramatique et le son est amplifié.] (s03-e03)

Des circonstances similaires surviennent aussi dans le cas de Casey après un accident de travail. En proie à des trous de mémoire et à de nombreuses sautes d'humeur, Casey retourne voir le médecin et apprend que ces troubles ne sont peut-être pas temporaires et que son accident pourrait avoir des conséquences à long terme et l'obliger à quitter son emploi. Toutefois, à la suite de cette mise en garde, Casey retourne en poste, sans qu'un quelconque problème ne survienne pour mettre en péril sa profession. Le fait que toutes ces menaces se résolvent de manière positive, sans confronter le moindre homme à une situation de vulnérabilité ou d'invalidité permanente, est précisément ce qui semble permettre d'occulter toute forme de représentation d'une crise masculine. *Chicago Fire* propose ainsi une vision positive des identités de genre qui dépend en grande partie d'une vision des plus optimistes, à la limite du vraisemblable, des risques encourus. Alors qu'ils sont toujours confrontés aux pronostics les plus négatifs, ils réussissent toujours à s'en sortir! Quelques collègues connaîtront évidemment des issues moins positives; la série s'attarde en effet aux nombreux traumas physiques et psychologiques des hommes 102. Toutefois,

¹⁰² Quelques scènes de la première saison mettent l'accent sur les douleurs physiques de Severide. Dans l'épisode pilote, de très gros plans du dos du chef Boden, où sont visibles de larges cicatrices de brûlure, rappellent également les traumatismes endurés par cet homme. Une autre séquence résume le trauma psychologique et physique de Casey, blessé gravement après avoir sauvé un bébé des flammes. Finalement, une scène nous présente la tentative de suicide de Vargas, ancien pompier forcé à la retraite à cause d'une blessure. Sa dépression est toutefois circonscrite à cette scène, puisque le personnage disparaît ensuite rapidement de l'émission.

les dénouements tragiques concernent toujours les personnages secondaires; leur rapide expulsion du récit évite ainsi l'exploration de leurs difficultés identitaires et, surtout, des conséquences à long terme.

L'attachement contradictoire de *Chicago Fire* à la question des différences de genre permet selon nous de mieux situer cette œuvre dans le paysage télévisuel contemporain et de voir les négociations récemment opérées dans les séries de *networks* afin de préserver, sous une forme néanmoins renouvelée, une vision plus consensuelle, moins problématique, de la masculinité au 21^e siècle. Hormis quelques exceptions, il existe en effet des différences notables entre les représentations masculines sur un grand réseau national tel que NBC et sur les chaînes câblées : les rapports de genre apparaissent beaucoup moins conflictuels ou problématiques sur un *network* (Lotz, 2014), et la masculinité y apparaît donc moins en crise. Toutefois, comme nous avons tenté de le démontrer, le fait de mettre à jour ces différences ne doit pas nous rendre aveugle à certaines similitudes : l'hétéronormativité de la plupart des séries, la valorisation de certaines caractéristiques traditionnelles encore jugées « masculines » et non pas neutres, l'importance de la sensibilité des hommes, etc.

Plus encore, derrière ces différences entre chaînes, il nous semble percevoir une certaine continuité idéologique concernant la masculinité et ses normes les plus tenaces. Les masculinités de *Chicago Fire* semblent en effet renvoyer au même monde que celui de certaines séries des chaînes câblées, comme un double inversé d'une crise ainsi évitée. Alors que les femmes de la série peuvent adopter différents modes de vie, les hommes n'ont pas la même liberté afin de se sentir *hommes*. Qu'arriverait-il donc aux personnages masculins de *Chicago Fire* si des circonstances tragiques les confrontaient à une perte définitive d'emploi ou d'invalidité, à une incapacité d'être ce symbole de force, de courage, de constance et de travail acharné? Plus encore, qu'arriverait-il si la société ne les révérait plus autant? Si, au lieu d'être occultée comme elle l'est dans la série, la question des problèmes financiers de ces

hommes – ils doivent presque tous occuper deux emplois simultanément – ne pouvait se régler aussi facilement? Derrière le prétexte de la sérialisation, se cache donc peut-être une évidence non formulée : confrontés à la perte de leur travail, de leur force physique ou de leur position professionnelle supérieure, ces hommes se sentiraient peut-être eux aussi en crise. Comme Walt, Hank et plusieurs autres...Sans nier les différences, les hommes de *Chicago Fire* semblent eux aussi endosser une vision conflictuelle du genre, tenaillés entre un désir de modernité et un attachement profond aux normes traditionnelles qui les ont construits.

CHAPITRE VII

LE GENTLEMAN, LE DOUBLE VISAGE DU HÉROS MASCULIN

Les prochains chapitres, consacrés aux séries télévisées québécoises francophones et canadiennes anglophones, ont une caractéristique commune qu'il importe d'évoquer d'entrée de jeu : ils portent tous sur une série policière. Cette similitude ne relève pas d'une volonté initiale, mais presque d'une nécessité a posteriori. En effet, contrairement aux États-Unis où l'offre télévisuelle est toujours foisonnante, la production télévisuelle annuelle au Canada est plus limitée, conséquence d'un bassin de population plus restreint et de moins grandes possibilités d'exportation. Au Québec, bien qu'au prorata de la population, la production fictionnelle soit l'une des plus abondantes au monde, la création de « séries lourdes » 103 doit néanmoins se limiter à quelques-unes par année sur les réseaux généralistes (SRC, TVA, plus rarement V) et, de manière occasionnelle, à quelques productions sur des chaînes spécialisées et payantes (Séries +, Super Écran) ou sur les nouveaux services de vidéos sur demande (Club illico, tou.tv). Et force est de constater qu'au sein de la production des dix dernières années, tant au Québec qu'au Canada, les séries policières ou pouvant être rangées dans la catégorie générale des drames procéduraux occupent une part importante des fictions centrées sur des personnages masculins.

Après être demeurée absente des ondes durant plus de trois décennies, puisqu'elle était difficilement adaptable aux conventions narratives du téléroman¹⁰⁴, la série

¹⁰³ Les séries dites « lourdes » ou téléséries, selon le néologisme d'usage au Québec, sont caractérisées par des budgets de production plus substantiels, des tournages hors studio à une seule caméra, un « recours aux techniques cinématographiques et [une organisation] selon une continuité absolue » (Bouchard, 1998, p. 99).

¹⁰⁴ Forme initiale et emblématique, demeuré longtemps le type d'« [é]missions locomotives de la programmation télévisuelle au Québec » (Nguyên-Duy, 2012, p. 55), le téléroman se caractérise par

policière ou d'enquête a commencé à avoir une présence récurrente au Québec au moment de l'avènement des téléséries (Omertà (Radio-Canada, 1996-1999); Temps dur (Radio-Canada, 2004); Fortier (TVA, 2000-2004); Le négociateur (TVA, 2005-2008); 19-2 (Radio-Canada, 2011-2015); Mensonges (Illico TV, 2014-)). La popularité plus tardive de ce genre télévisuel au Québec s'explique par quelques facteurs, notamment l'amélioration des moyens de production, l'augmentation des budgets, la pratique désormais répandue des tournages en extérieur et l'arrivée de réalisateurs rompus aux codes du cinéma. De même, l'accessibilité sans précédent des fictions états-uniennes au Québec a incontestablement contribué à la popularisation de la série policière, un genre pérenne au sein de la culture anglo-saxonne depuis les débuts du médium. Dans un contexte caractérisé par une grande précarité du secteur audiovisuel, et alors que les cotes d'écoute et les recettes publicitaires sont menacées par la numérisation des contenus, les séries policières apparaissent aussi plus facilement exportables.

Notre sélection des séries québécoises et canadiennes n'a toutefois pas été motivée par cette classification générique, mais bien par le fait qu'il s'agissait dans chaque cas de séries populaires, centrées majoritairement sur des protagonistes masculins et se déroulant à l'époque contemporaine. Leur accointance générique n'est donc qu'un hasard, lourd évidemment de significations concernant les masculinités télévisées que nous tenterons de mettre en lumière. Plus généralement, selon Pierre Beylot et Genevière Sellier, les séries policières sont pertinentes à étudier à cause des innovations formelles et thématiques qu'elles favorisent :

des budgets de production plus restreints que ceux d'une série, un tournage en studio avec plusieurs caméras et un nombre plus important d'épisodes par saison. De plus, « une importance décisive [est] accordée aux dialogues. » (Picard, 2010, p. 89) Signe d'une évolution récente de la forme téléromanesque, certains producteurs parlent désormais de « téléromans + »: les méthodes de production restent largement les mêmes, mais le téléroman se voit désormais attribuer des budgets un peu plus élevés et permet davantage l'inclusion de scènes tournées en extérieur.

Mais l'enjeu qu'il y a à étudier les séries policières aujourd'hui tient aussi à leur formidable expansion. [...] il semble bien que ce genre fictionnel soit devenu le vecteur principal de l'inventivité scénaristique et formelle, mais aussi un lieu d'expression privilégiée des contradictions sociales et de la recherche de consensus. (2004, p. 9)

La série *Le gentleman* (TVA, 2009-2013), sujet du présent chapitre, est une œuvre qui témoigne selon nous d'une volonté contradictoire d'innovation et de « recherche de consensus » concernant les représentations de genre. À travers l'analyse des quêtes du personnage principal et de ses acolytes, nous tenterons de mettre en lumière la façon dont cette œuvre et son diffuseur négocient leurs visions des identités de genre québécoises, apportant ainsi une contribution distincte — mais non exempte d'inspirations étrangères — à l'élaboration des masculinités télévisées, comme une riposte aux modèles proposés par le diffuseur public.

7.1 Présentation générale

Créée et scénarisée par Anne Boyer et Michel D'Astous (Duo Production), un tandem prolifique de la télévision québécoise (2 frères (TVA, 1999-2001), Tabou (TVA, 2002-2003), Nos étés (TVA, 2005-2008), Yamaska (TVA, 2009-), etc.), la série Le Gentleman est centrée sur Louis-Philippe Cadieux (David Boutin), surnommé Louis, détective enquêteur spécialiste des infiltrations, ainsi que sur ses collègues affectés aux enquêtes criminelles du Service de police de la ville de Montréal (SPVM).

À bien des égards, *Le gentleman* est tout à fait représentatif des nouvelles techniques de production et de narration des séries à l'ère de l'âge d'or – « âge d'art » (Picard, 2010, 2011, 2013) – de cette forme fictionnelle au Québec, notamment la valorisation

de l'expressivité visuelle et d'une vision auctoriale (Picard et Barrette, 2015)¹⁰⁵. La réalisation a entièrement été confiée à un cinéaste de renom, Louis Choquette¹⁰⁶, adoptant ainsi un *credo* central des nouvelles séries québécoises, à savoir que la réalisation en est habituellement entièrement confiée à la même personne, ce qui permet de leur accoler une signature visuelle et esthétique distincte. L'esthétique-signature « cinématographique » du *Gentleman* n'a d'ailleurs pas manqué d'attirer l'attention des critiques : « Toujours aussi brillant, le réalisateur Louis Choquette se surpasse en donnant à cette série un aspect rude et glauque, jusque dans la couleur de l'image, délavée. Les effets spéciaux sont d'une étonnante vraisemblance [...]. » (Therrien, 30 septembre 2009) « Derrière la caméra, le réalisateur Louis Choquette offre une série très urbaine, bien découpée, qui nous garde en haleine. » (Dumas, 27 septembre 2011)

Le gentleman est donc une œuvre exemplaire des nouvelles séries télévisées québécoises, tant d'un point de vue générique, thématique qu'esthétique. Qui plus est,

¹⁰⁵ Yves Picard et Pierre Barrette proposent une division intéressante de la production télévisuelle québécoise en trois périodes : le téléroman (1953-1986), la télésérie (1986-2004) et la sérietélé (2004aujourd'hui). Ce dernier néologisme met l'accent sur l'auctorialité des nouvelles séries qui affichent désormais des accointances avec le cinéma d'auteur. Or, bien que nous soyons d'accord avec leur catégorisation selon un point de vue narratif et esthétique, il nous semblerait problématique de l'adopter dans le cadre d'une étude thématique adoptant une approche culturelle. L'intérêt pour la thématique du genre nous amène inévitablement à percevoir des continuités et ruptures qui vont audelà des catégories narratives. Plus encore, bien que le concept de sérietélé serve à souligner l'importance du « regard singulier, auteuriel » (p. 7), c'est-à-dire l'influence d'un réalisateur unique sur la forme des nouvelles séries, les cultural studies enjoignent à demeurer attentif aux murmures du collectif qui guident le regard du créateur même le plus original (Caldwell, 2008). Par ailleurs, une série comme Le gentleman nous semble représenter une tentative de négociation entre une vision distinctive, québécoise et auteurielle (sérietélé), et la réappropriation de « standards iconographiques [et thématiques] » partagés par le « voisin impérial » (p. 6) (télésérie) renvoyant à des mythes partagés, américains, du genre. Pour toutes ces raisons, nous préférons conserver le concept général de série télévisée.

Louis Choquette est connu pour sa réalisation de plusieurs séries à succès québécoises (2 frères, Rumeurs, Temps dur, Cover-girl, Mirador), en plus d'avoir participé à la production de séries canadiennes anglophones (Rumours (CBC, 2006-2007)) et européennes. Il est souvent engagé pour la réalisation des premiers épisodes qui permettent de déterminer l'esthétique générale d'une œuvre (Therrien, 27 septembre 2008).

il s'agit d'une œuvre qui a fait l'objet d'un très bon accueil populaire et critique : ayant obtenu des cotes d'écoute moyennes fort appréciables de 909 200 téléspectateurs durant sa deuxième saison (BBM Québec franco, 5 oct.-23 nov. 2011), les critiques étaient pour la plupart dithyrambiques : qualifiée de *captivante* (Therrien, 23 nov. 2011; Dumas, 23 nov. 2011), de « série exceptionnelle, peut-être même la meilleure de l'automne » (Therrien, 30 sept. 2009), d'œuvre de « grande qualité » (Huffington Post, 20 sept. 2013) , de « thriller de gros calibre » créant « une dépendance » (Dumas, 30 sept. 2009), celle-ci n'est indéniablement pas passée inaperçue. Le critique Richard Therrien inscrit même cette fiction dans la lignée de 19-2, la série policière « chouchou » du réseau public Ici Radio-Canada Télé qui a fait l'objet de multiples critiques et analyses, et même d'une adaptation anglophone. Sans mettre les deux œuvres sur un pied d'égalité, Therrien ose néanmoins la comparaison : « Pas du calibre de 19-2, mais une œuvre bien faite, bien jouée, avec beaucoup de suspense, surtout dans les plus récents épisodes. » (23 novembre 2011)

La promotion du *Gentleman* fait aussi écho à cette préoccupation contemporaine pour l'authentification des récits et personnages. Il fut souvent mentionné par ses créateurs que chaque détail des scénarii avait été vérifié par un ancien policier, André Bouchard, rappelant ainsi la « promesse de "réalisme" et d'immersion spectatorielle » (Jost, 2004, p. 59) désormais quasi incontournable pour une série policière. Malgré l'importance et la pertinence de cette série dans la production télévisuelle québécoise, cette œuvre n'a pourtant pas attiré l'attention des chercheurs en études télévisuelles, contrairement à 19-2. Selon nous, cette situation a beaucoup à voir avec la réputation de son diffuseur, TVA, au sein de la communauté universitaire.

Diffuseur le plus populaire au Québec, se classant au premier rang des cotes d'écoute, le réseau généraliste privé TVA a peu intéressé les chercheurs au Canada, tout d'abord pour une raison évidente : le système de radiodiffusion canadien s'étant initialement construit sur le modèle public, les recherches se sont grandement

concentrées sur le réseau bilingue de la télévision d'État (Radio-Canada/CBC), sur l'évolution des politiques de télédiffusion et sur l'avenir même de la télévision publique. Au Québec, bien que les études portant sur les séries télévisées soient marginales, celles-ci se sont pour la plupart concentrées sur le réseau public Ici Radio-Canada Télé, un phénomène redevable en partie à la qualité encensée de ses œuvres récentes, à l'association de sa production au phénomène HBO (Cassivi, 13 fév. 2014)¹⁰⁷ et à son rejet plus explicite de conventions narratives téléromanesques encore populaires sur d'autres chaînes comme TVA¹⁰⁸.

Plus encore, nonobstant certaines exceptions, le réseau privé TVA est habituellement considéré comme un diffuseur d'œuvres de moins grande qualité que son principal compétiteur, Radio-Canada, notamment à cause de son identité plus populiste. Résumant parfaitement cette vision, le chercheur Yves Picard affirme : « la relation entre la SRC et TVA en fiction télévisée est claire : la chaîne publique innove, la chaîne privée prend le train en marche. » (2010, p. 90) Depuis son avènement en 1961 et son premier slogan (« On se fait du plaisir en famille »), le réseau privé s'est en effet construit une identité distinctive en mettant à profit une rhétorique rassembleuse et une programmation axée principalement sur le divertissement, s'adressant ainsi directement aux classes populaires et s'opposant en cela à un diffuseur public perçu comme plus élitiste. Bien que l'identité et la programmation du

¹⁰⁷ Selon le journaliste Marc Cassivi, le réseau public Ici Radio-Canada Télé a l'ambition d'être le « HBO québécois » ; un parallèle est souvent opéré entre la branche francophone du réseau public canadien et la fameuse chaîne *premium* états-unienne sur la base de la « réputation de qualité et d'innovation » qui les unit. (Cassivi, 13 février 2014)

¹⁰⁸ Il est d'ailleurs significatif qu'un téléroman « traditionnel » à l'instar de *L'auberge du chien noir* (SRC, 2003-) n'ait attiré l'attention de presque aucun spécialiste, malgré ses cotes d'écoute importantes et sa popularité, si ce n'est pour la comparer de manière défavorable aux autres « téléséries » diffusées sur le réseau. L'important ici n'est pas de défendre la valeur de cette œuvre, mais plutôt de démontrer que le marqueur de qualité, fondé sur des normes et une hiérarchie culturelle concernant les genres narratifs, l'esthétique et les thématiques, influence clairement notre perception des œuvres qui « méritent » d'être étudiées, nonobstant par ailleurs leur popularité chez certains groupes sociodémographiques ou communautés culturelles.

réseau Ici Radio-Canada Télé aient connu d'importantes transformations durant les dernières décennies, dû aux nécessités de concurrencer plus directement les chaînes privées en contexte d'austérité budgétaire et de dépendance face aux recettes publicitaires, les deux principaux réseaux généralistes sont néanmoins encore perçus de manière différente par le grand public : à TVA le rassemblement populaire, à Radio-Canada la programmation plus sérieuse. La réputation de TVA est également indissociable de ses populaires émissions de téléréalité (*Occupation double* (2003-2013); *Vol 920* (2014-)), perçues comme étant à l'extrême opposé de la qualité télévisuelle.

Toutefois, le manque d'égard à l'endroit de la production de TVA a peut-être aussi à voir avec une genration (Macé, 2015) inconsciente des réseaux : par sa programmation qui alloue une large place à des genres télévisuels connotés « féminins » (des soap operas diffusés en après-midi, des talk shows en matinée, de la téléréalité en primetime), par sa production encore importante de téléromans, tournés majoritairement en studio et centrés prioritairement sur les dialogues, mais aussi par son identité, centrée sur l'émotivité, TVA s'est construit une image de marque pouvant globalement être associée à la norme culturelle de la féminité. Sans vouloir essentialiser l'identité de la chaîne ou sa programmation, le slogan du réseau (« Diffuseur d'émotions ») et sa rhétorique promotionnelle, centrée sur une célébration emphatique de l'émotivité et du bonheur d'être ensemble, peuvent être interprétés comme une approche « féminisante » du public, antithétique à une vision sérieuse et « réaliste » de la qualité télévisuelle. C'est donc aussi à cause de cette rareté des études concernant TVA qu'il nous semblait nécessaire d'analyser une œuvre de ce réseau afin de contribuer à une compréhension plus fine des masculinités télévisées au Québec, et ainsi voir si se cachent derrière cette conception différentielle des diffuseurs généralistes de réelles différences concernant les modèles de genre proposés.

7.2 Présentation générale du récit

La série *Le gentleman* adopte une formule feuilletonesque; chaque saison est toutefois centrée sur une enquête distincte qui est résolue lors du dernier épisode. La première saison se penche ainsi sur les meurtres en série de jeunes femmes et de prostitués, ainsi que sur la quête personnelle de Louis qui cherche à découvrir les responsables de la tentative de meurtre qui a plongé sa petite-amie dans un coma définitif. Il sera révélé que les responsables sont en fait les mêmes meurtiers que ceux des jeunes femmes et prostitués. La deuxième saison concerne un réseau de trafiquants de femmes et de marchandises volées, ainsi que les tentatives de Louis pour faire innocenter son ami et collègue Richard, injustement accusé de négligence professionnelle. La troisième et ultime saison¹⁰⁹ porte quant à elle sur un réseau illégal de transport maritime d'immigrants qui mènera l'équipe sur la piste d'une multinationale de transport.

Durant les trois saisons, le récit se concentre sur le travail de quelques membres de l'escouade chargée des enquêtes criminelles (Louis, Richard, Dorice, Alain et leur « boss » Séverin), tout en allouant une place importante aux actions des fautifs et de leurs victimes. La série adopte ainsi une focalisation externe, hormis lors de quelques moments de révélation intime des pensées des personnages principaux, Louis et Richard. À l'instar de la plupart des séries policières contemporaines, *Le gentleman* met donc en scène un commissariat caractérisé par une certaine diversité générationnelle, ethnique et de genre, mais quantitativement plus restreinte que dans d'autres séries, peut-être par nécessité de réduire le nombre d'acteurs récurrents. L'enquêteur Richard Beauvais (Michel Barrette), meilleur ami de Louis, est un

¹⁰⁹ Une période de deux ans s'est écoulée entre la diffusion de la deuxième et de la troisième saison. Cette situation est fréquente au Québec, compte tenu des contraintes de production et des budgets plus restreints.

homme quinquagénaire approchant de la retraite; Dorice (Marie-Hélène Thibault) est une brillante enquêteuse dans la trentaine. Gérant son poste avec emportement et autorité, le chef de l'unité de police, Gabriel Séverin (Frédéric Pierre), est le seul représentant d'une différence ethnique dans ce milieu professionnel; son jeune âge caractéristique soulignée dans le résumé du personnage - témoigne également de ses aptitudes hors du commun. Malgré cette diversité, Le gentleman ne peut toutefois pas être considéré comme une série à héros multiple (Sepulchre, 2004, 2006, 2011), puisque la proportion narrative attribuée à ces personnages et, surtout, leur importance pour la résolution des intrigues apparaissent fort secondaires. Au contraire, comme son titre l'indique, Le gentleman est d'abord et avant tout centré sur Louis Cadieux et, dans une proportion moindre, sur son collègue et meilleur ami, Richard. Le titre fait en effet référence au pseudonyme que se crée Louis lors de la première saison afin d'infiltrer un réseau de prostitution masculine et ainsi tenter de retrouver l'agresseur de sa petite amie Kim, qui se révélera en fin de compte être un couple de sexagénaires catholiques tentant de purifier le monde de ses vices et de venger la mort de leur fille. Performant l'identité d'un prostitué de luxe, Louis devient ainsi « Lucky le gentleman » le temps de la première saison, un pseudonyme qui, nous le verrons, renvoie aussi à la caractérisation de ce personnage.

7.3 Le récit identitaire de Louis Cadieux

Le gentleman de la série, c'est Louis Cadieux, un policier trentenaire spécialisé dans l'infiltration. Il s'agit d'un homme faisant preuve d'une grande intelligence pratique et professionnelle, ce qui lui permet de performer habilement diverses identités lors de ses enquêtes; dévoué à son travail, il sait mémoriser une quantité phénoménale d'informations lui permettant ainsi de se fondre dans le milieu et de confondre les plus dangereux criminels. C'est donc aussi un homme chez qui la notion de courage,

de bravoure, apparaît absolument centrale : d'un tempérament téméraire et intrépide, Louis n'hésite jamais à s'impliquer dans des situations dangereuses afin de faire régner la justice et protéger ses proches. La protection des êtres subordonnés ou marginalisés apparaît d'ailleurs comme une grande récurrence narrative, ce qui permet, indirectement, d'affirmer la masculinité courageuse et protectrice du protagoniste : la première saison l'amène ainsi à arrêter les assassins de jeunes femmes et d'hommes prostitués, pour la plupart homosexuels et attaqués précisément en raison de leur orientation sexuelle et de leur profession jugée « immorale ». Dans la deuxième saison, Louis contribue à arrêter des hommes s'adonnant au trafic sexuel de femmes ainsi qu'un malfaiteur pédophile, sans compter qu'il réussit également à faire innocenter son collègue Richard, injustement accusé de faute professionnelle ayant causé la mort. L'âge avancé de Richard est en effet présenté comme une des raisons de la méfiance grandissante qui s'installe à son égard : alors qu'il clame son innocence et affirme que le jeune homme assassiné lors d'une intervention avait pointé une arme dans sa direction, la plupart de ses collègues doutent de lui, à l'exception de Louis qui n'affichera jamais le moindre doute quant à son innocence. De même, la troisième saison s'attarde au cas malheureux d'immigrants clandestins devant souffrir d'atroces conditions, y compris des sévices sexuels ou même la mort, dans l'espoir d'une vie meilleure. Bien que la série policière soit un genre narratif qui implique nécessairement la victimisation de certaines personnes, la représentation emphatique de minorités visibles, d'identités subordonnées ou marginalisées (jeunes femmes, homosexuels, enfants, communautés ethnoculturelles minoritaires) contribue à souligner davantage l'héroïsme et la masculinité protectrice et valeureuse du gentleman. Cet homme sans préjugé utilise sa position de pouvoir, de manière chevaleresque, pour le bien d'autrui, non pour son profit personnel.

Louis performe ainsi publiquement une masculinité fière, un brin « show-off » comme dit son collègue Alain (s01-e01), forte, efficace, rationnelle, téméraire. La toute première séquence de la série nous le montre d'ailleurs lors d'une infiltration,

alors que sa performance impeccable permet à l'escouade d'arrêter tous les fautifs et de démanteler un réseau important de vente illégale d'armes à feu (voir Annexe C, figure 1, p. 498). Autre trait important – et récurrent dans les séries policières –, Louis est un homme réfractaire à l'autorité. De retour au poste, il adopte une attitude fière, un brin arrogante, et emploie un ton condescendant et sarcastique devant son patron (s01-e01). Cet homme n'hésite pas non plus à enfreindre règlements et protocoles afin d'accomplir son devoir de justicier : dans la première saison, alors qu'il est placé en congé forcé, il mène ainsi sa propre enquête parallèle afin d'élucider le mystère entourant l'agression de Kim. À d'autres moments, il va fouiller sans mandat de perquisition.

À l'instar de Chicago Fire, de tels agissements ne sont pas représentés comme étant ceux d'un homme à la moralité ambiguë, puisque les libertés prises par Louis sont habituellement celles qui permettent l'élucidation des crimes et l'arrestation des coupables. Ses agissements sont ainsi excusés par son statut de héros; son flair sans pareil le place temporairement au-dessus des lois. Louis Cadieux est donc un homme dont l'identité se construit par-delà les lois - y compris, temporairement, celle de l'hétéronormativité, fortement associée à la masculinité -, mais pas par-delà bien et mal. Ses comportements n'apparaissent donc pas répréhensibles. La masculinité courageuse, virile, antiautoritaire, un brin rebelle de Louis est d'ailleurs aussi mise en scène comme une identité admirée et profondément désirée par les femmes qui l'entourent, signe d'une accréditation inter-genre. Louis possède d'ailleurs un physique avantageux; sa beauté exceptionnelle est rappelée à maintes reprises à travers les dialogues, ainsi que dans son descriptif officiel : « Louis-Philippe Cadieux fait tourner les têtes. Sourire ravageur, allure féline, silhouette parfaite du gars bien dans sa peau. » Dès le premier épisode, sa collègue Dorice est d'ailleurs représentée comme étant profondément sous son charme : tout sourire, employant un ton séducteur et amical, elle a de la difficulté à le quitter des yeux, ce qui lui attire les regards réprobateurs de son collègue Alain, déçu de ne pas être l'objet d'un tel

intérêt. Des commentaires ponctuels des collègues de Louis rappellent aussi ses nombreuses conquêtes féminines, pour la plupart sans lendemain. Le protagoniste possède ainsi les attributs traditionnels de la virilité, à savoir la « mise en avant de la force physique, de la fermeté morale et de la puissance sexuelle » (Arambourou et Paoletti, 2013, p. 149).

Malgré cette image d'une masculinité fière, forte, confiante et en contrôle, la série ne tarde toutefois pas à compléter cette construction narrative par une autre dimension fort importante : Louis est un homme victime d'un choc post-traumatique à la suite de la tentative d'assassinat de Kim, plongée dans le coma. Rongé par un besoin de vengeance et de résolution, Louis devient instable et impatient avec ses collègues, ce qui amène Séverin à le placer en congé de maladie forcé. Le trauma psychologique de Louis et son deuil difficile sont principalement communiqués aux téléspectateurs par la représentation de ses cauchemars et par l'inclusion d'analepses présentées selon une focalisation interne. Diverses méthodes de réalisation et de montage permettent ainsi de signifier que les flashbacks de Kim et Louis ne sont pas simplement montrés à titre informatif, mais qu'il s'agit des pensées obsédantes ou nostalgiques du héros, lorsqu'il se retrouve dans la sphère privée. Ces « télescopages temporels » (Picard et Barrette, 2015) sont opérés sans emploi de techniques narratives qui permettraient de clairement les distinguer du temps présent : les temporalités se chevauchent, le passé resurgissant subitement à la vue d'un objet ou à la suite d'une action. L'analepse est ainsi directement intégrée à la scène, Kim apparaissant à la suite d'un réveil subit, au moment d'un changement de plan ou derrière un drap. Le flashback est aussi parfois précédé ou suivi d'un gros plan sur le visage de Louis : le raccord sonore permet alors d'associer la scène à ses réflexions (voir Annexe C, figure 2, p. 498). De telles stratégies narratives consistant à nous présenter les pensées du protagoniste masculin sont fréquemment employées durant la première saison, mais sont ensuite délaissées, une fois que le crime commis envers Kim aura été puni. Durant la deuxième saison, ce ne sont plus les pensées de Louis qui sont communiquées aux téléspectateurs, mais

plutôt les cauchemars de Richard au moment où celui-ci vit son propre choc posttraumatique. Les moments de focalisation interne semblent ainsi servir à représenter ces traumas des hommes qui, tout en étant bien réels, ne peuvent s'exprimer ouvertement, sous peine d'entacher leur masculinité.

Ces scènes imaginées apparaissent fort importantes pour la construction narrative de Louis, puisqu'elles permettent de le représenter comme un homme plus complexe, sensible et émotif que ce que sa performance publique et professionnelle laisse paraître. Seul dans son vaste appartement, Louis apparaît en effet assez différent : il est souvent plus calme, pensif, fréquemment envahi par des pensées troublantes ou romantiques. Son environnement est aussi la manifestation d'une personnalité plus sensible et artistique. La musique doucereuse qu'il écoute, récurrente dans la série, contraste fortement avec la musique rock extradiégétique proposée durant les scènes d'action. Son appartement est placardé de photographies de ses proches qu'il a luimême prises, signe d'un tempérament artistique. Louis fait aussi la cuisine pour les femmes qu'il fréquente; ses comportements de « séducteur en série » ne sont donc pas antinomiques avec la recherche d'engagement relationnel avec les femmes qui l'intéressent vraiment. En ce sens, les flashbacks récurrents aident à représenter plus clairement la dimension émotionnelle et vulnérable du personnage. Dans une scène remémorée, Louis confie d'ailleurs à Kim qu'il est parfois en proie à une grande insécurité et une peur de la mort :

Kim: Je suis morte de peur. Ça, tu peux pas comprendre, toi.

Louis: Pourquoi tu dis ça?

Kim: Ben, parce que t'as jamais peur de rien.

Louis: Tu penses vraiment ça?

Kim: Ben oui! T'es toujours en contrôle, même dans les moments les plus dangereux.

Louis: Des fois, Kim, quand je fais une infiltration, j'ai tellement la chienne,

là...tu pourrais pas croire ça. **Kim** (l'air étonné): Pour vrai?

Louis: Ouin. Cé ça l'affaire que tu comprends dans c'te job-là assez vite, par

exemple. Peu importe ce que tu ressens, faut jamais ça paraisse.

Kim: Comment tu fais?

Louis: Quand ta vie est en jeu, ça motive un tit peu.

Kim (souriante, sur un ton attendrissant): Mon amour, viens que je te protège. [Le plan rapproché du couple qui s'étrenne enchaîne brusquement avec un gros

plan du visage de Louis, seul, fermant les yeux.]

(s01-e01)

La vulnérabilité masculine est ainsi signifiée par les dialogues, mais aussi par l'utilisation d'un procédé narratif centré sur l'énonciation de réminiscences, sur l'expression d'un deuil et d'une crise existentielle provoquée par la perte de l'être cher.

Lorsque Louis apprendra, quelque temps plus tard, que Kim se prostituait à son insu afin de rembourser de lourdes dettes de drogue, Louis n'hésitera pas à s'impliquer lui-même dans un réseau de prostitution, mettant son corps et sa vie en danger. Le dévouement extrême de Louis peut être interprété comme un besoin de réponses et de vengeance, certes, mais aussi comme une véritable quête identitaire. Après avoir sombré temporairement dans l'alcool, c'est en résolvant ce crime et, dès lors, en vengeant son amoureuse que Louis pourra retrouver une identité forte et confiante. Ainsi, lorsque Louis est sommé d'aller consulter sa psychologue lors de son congé maladie, celui-ci refuse obstinément de parler de son deuil et de son choc post-traumatique.

Psychologue: Je comprends que votre deuil soit encore difficile à assumer pleinement, vu les circonstances.

Louis: Quelles circonstances, là?

Psy: Que votre amie soit pas encore tout à fait...disparue.

Louis: J'aimerais mieux qu'on parle pas d'elle, si vous voulez bien. Psy: Elle est quand même au centre de votre choc post-traumatique.

Louis (affichant un léger mépris et désintérêt): Ouin, on m'a toute conté ça,

là...le choc, la peine, le deuil, tout le kit, là.

Psy : Ouais, parce que tout ça doit être vrai. **Louis :** Arrêtez de vouloir me fouiller dans tête.

Psy: Pourquoi?

Louis: Pas de même m'a régler ça.

Psy: C'est pas non plus en passant à côté, en niant...

Louis: En niant? J'ai-tu l'air d'un gars qui s'en crisse, là?

Psy: J'ai pas dit que vous étiez indifférent. Vous êtes en grande détresse

psychologique, inspecteur Cadieux.

Louis: OK, on va arrêter ça ici, correct?

Psy: Je veux seulement savoir ce que vous vivez en dedans.

Louis: Ben vous le saurez pas parce que c'est pas vos crisse d'affaires!

(s01-e05)

Lors de cette scène, l'éclairage ambré, inhabituellement faible, contribue à la création d'un climat claustrophobique, oppressant. Visuellement, la mise en scène oppose ainsi une résolution « féminine » du deuil, intérieure et perçue comme étouffante, à une résolution « masculine » et extérieure des conflits. La crise existentielle passagère de Louis est ainsi interprétée comme une problématique devant se résoudre par l'action, et non par l'expression émotive ou grâce à l'aide d'autrui.

Le récit du personnage principal est ainsi construit autour d'une forte polarité entre son identité de genre publique et privée : ses réminiscences ainsi que son engagement important envers sa sœur et ses enfants brossent le portrait d'un homme sensible et capable d'expressivité dans la sphère privée. Pratique relativement rare dans les séries, Louis-le-gentleman est un homme qui aime discuter, n'économise pas toujours ses mots, enjoignant même Richard et Nathalie, nouvellement en couple à la fin de la première saison, à lui raconter en détail les circonstances de leur rencontre, ou encore à encourager une communication plus ouverte au sein de son couple. Toutefois, bien que l'émotivité puisse se vivre en privé, la vulnérabilité doit demeurer cachée. Légèrement plus expressif que d'autres personnages masculins du petit écran, Louis a donc néanmoins comme particularité importante de parler peu de lui et de ce qu'il ressent : il n'est pas un homme insensible ou stoïque, simplement quelqu'un qui

exprime peu à autrui ses émotions. Les flashbacks de la première saison sont en ce sens révélateurs de cette émotivité présente, mais privatisée. Qui plus est, en cas de dépression ou d'émotion négative, Louis est un homme qui recourt irrémédiablement aux injonctions de la masculinité traditionnelle, à savoir l'action et le travail, et non l'expression des émotions et la passivité.

Par conséquent, l'identité du personnage central apparaît marquée par une valorisation de certaines caractéristiques de la masculinité hégémonique (la force physique et de caractère, le refus de l'autorité comme signe d'autonomie et d'insubordination, l'héroïsme, le contrôle de l'émotivité en public, etc.), tout en étant complétée par une dimension plus émotive, sensible et romantique en dehors des heures de travail. La masculinité de Louis pourrait ainsi, à notre avis, être interprétée comme une tentative de modernisation par ajout, plutôt que par transformation radicale. Les dimensions les plus gratifiantes et perçues comme étant opposées à la féminité sont ainsi conservées, tout en allouant une plus large place à l'émotivité et à l'intelligence émotionnelle et relationnelle. La brute sur le terrain, l'homme rose dans la cuisine! La sensibilité et la vulnérabilité agissent ainsi en tant que facteurs de modernisation du personnage, mais ces traits de caractère ne sont toutefois pas présentés comme un frein à l'efficacité professionnelle.

Bien que l'identité de Louis ressemble fortement au modèle de genre en vigueur dans certaines séries états-uniennes telles que *Chicago Fire* (chap. VI) (la témérité, l'héroïsme, l'identité d'abord active mais aussi quelque peu expressive, le romantisme, la beauté physique, etc.), le récit de la première saison permet néanmoins de mettre l'accent sur une certaine mobilité sexuelle et sur l'absence d'homophobie du personnage, ce qui nous apparaît comme une spécificité de cette œuvre qui mérite d'être soulignée. En décidant de s'infiltrer dans le monde de la prostitution masculine, Louis accepte de se prêter entièrement au jeu, offrant son corps à plusieurs clients. Certes, les scènes à caractère sexuel ne sont pas montrées de

manière explicite, ceci étant probablement dû au statut généraliste du diffuseur et aux restrictions concernant la représentation de la nudité. Il est malgré tout intéressant de constater que les pratiques homosexuelles et l'objectivation de Louis par d'autres hommes ne sont pas présentées comme des menaces à son intégrité. Au moment de commettre ces actes, Louis revêt évidemment une identité d'emprunt, donc temporaire; avant de rencontrer son premier client, Louis s'adresse d'ailleurs tout bas à Kim en disant qu'il fait cela pour elle. Le récit et les dialogues mettent ainsi l'accent sur le caractère exceptionnel et factice de ses agissements, une manière aussi de signifier que Louis ne retire jamais de plaisir des actes commis.

Lors d'une scène à l'hôtel, Louis fera notamment un striptease sous les injonctions d'un jeune homme se masturbant devant lui (voir Annexe C, figure 3, p. 499). L'homme devient ainsi objet plutôt que sujet de l'acte et de la contemplation érotique¹¹⁰. En tant que genre télévisuel qualifié de « cinématographique », la série policière reproduit fréquemment l'adresse spectatorielle masculine et hétérosexuelle associée à la norme hollywoodienne (Mulvey, 1999; Neale, 1983): « As it is, male homosexuality is constantly present as an undercurrent, as a potentially troubling aspect of many films and genres, but one that is dealt with obliquely, symptomatically, and that has to be repressed. » (Neale, 1983, p. 15) Dans un contexte où la norme masculine est encore solidement associée à l'hétérosexualité, l'aisance avec laquelle Louis offre son corps, sans représentation emphatique d'un inconfort ou d'un malaise, force donc l'admiration. Cette capacité qu'a Louis de livrer son corps avec aisance sera toutefois accompagnée d'un justificatif, vers la fin de la première saison. Son père Gaétan découvrira en effet avec stupéfaction le site web dans lequel son fils promeut ses services en tant qu'escorte. Consterné, il décidera de confronter son fils : dans un rare moment de confession et de

¹¹⁰ Il y a quand même une nuance à apporter : durant cette scène, Louis demeure partiellement en contrôle du « regard », puisqu'il a dissimulé une caméra dans la pièce.

vulnérabilité, Louis avouera qu'il a jadis été abusé par le meilleur ami de son père, lequel justifiait ses agissements en faisant référence à sa beauté exceptionnelle.

Cette scène nous apparaît intéressante et révélatrice à plusieurs égards. La thématique de l'abus sexuel des jeunes hommes y occupe tout d'abord une place importante, à l'instar de quelques séries états-uniennes récentes (Nip/Tuck, Ray Donovan). Cette scène permet aussi de développer le récit autour d'une rivalité père-fils, une thématique prédominante et transnationale (Lotz, 2014). Louis accuse ainsi ouvertement son père, un homme inattentif et indisponible émotionnellement, de ne pas avoir perçu sa détresse psychologique. La réaction subséquente de Gaétan, incapable de répondre et de consoler son fils, met en lumière de manière saisissante la distinction entre deux générations. Le malaise évident du père face à toute expression de vulnérabilité et d'émotion contraste admirablement avec la franche honnêteté du fils, montrant ainsi que Louis s'est construit une identité en opposition avec lui. De surcroît, cette scène propose une interprétation particulière de l'abus sexuel en tant que forme de trauma masculin.

Néanmoins, la capacité de Louis à adopter une sexualité temporairement polymorphe nous semble fort intéressante compte tenu de sa rareté : il est encore peu fréquent de retrouver de tels actes chez les personnages masculins. Si d'office certains comportements dévient des normes hétérosexuelles, ceux-ci sont soit justifiés en détail, soit ouvertement contestés ou, du moins, abordés longuement, signe que toute forme de déviation à la norme hétérosexuelle (Butler, 1993, 2006) est habituellement perçue comme problématique ou « anormale ». Le fait que peu de cas soient faits des agissements de Louis doit donc selon nous être souligné. Cet arc narratif de la première saison ainsi que l'importance accordée aux agressions dont il a été victime mettent en lumière sa vulnérabilité physique et psychologique. Toutefois, de manière indissociable, ces attributs sont présentés comme des éléments temporaires de son identité. Les failles et faiblesses se mutent en tactiques de résolution qui permettent à

Louis de retrouver une identité fière, digne, héroïque...active. De même, c'est en agissant que son père, Gaétan, réussira à rétablir une certaine harmonie avec lui; après avoir été incapable de réagir adéquatement et de le consoler, il ira s'en prendre physiquement à l'agresseur, suscitant ainsi la consternation de Nathalie, la sœur de Louis. Le sourire discret du personnage principal, alors que sa sœur lui fait le récit de cette altercation, confirme silencieusement la réconciliation père-fils; tout comme Louis a réussi à venger Kim, Gaétan a vengé son fils.

De manière générale, le cheminement existentiel de Louis est donc marqué par des (en)quêtes récurrentes et ponctuelles; le concept de « quête » est d'ailleurs souvent répété par les créateurs et acteurs de la série. Au-delà des cas à résoudre, la première saison explore la quête de rédemption et de vengeance de Louis à la suite de l'agression de Kim. La seconde saison propose une autre quête personnelle afin de rétablir la réputation de son collègue et grand ami Richard, figure amicale et quasi paternelle. La troisième saison, centrée encore davantage sur l'action et les intrigues policières, semble elle aussi sous-entendre une quête à venir, celle de la redéfinition de la vie de Louis après sa démission, lors de la dernière scène de la série. À l'instar de son métier, le cheminement existentiel du héros est ainsi représenté comme une somme d'énigmes à résoudre.

Pourtant, ces quêtes ainsi que la crise passagère du personnage sont présentées comme des moments de perturbation ne modifiant que de manière temporaire la stabilité ontologique de son être. Paradoxalement, alors que la prémisse même de la série est centrée sur un homme appelé à performer diverses identités afin d'infiltrer certains milieux (l'escorte « Lucky le gentleman »; un junkie hyperactif; Lewis, un riche homme d'affaires cultivé et à l'apparence soignée; Jean-Louis, un soudeur arrogant), l'identité de Louis apparaît relativement fixe, comme si le protagoniste savait d'autant mieux endosser d'autres identités qu'il connaît très bien la sienne. Après la résolution du crime perpétré contre Kim, Louis recouvre en effet ce qui est

présenté comme son véritable soi. Certes, malgré la résolution des meurtres, Kim demeure dans le coma et n'en sortira jamais, mais les actions commises permettent à Louis de retrouver sa confiance et sa stabilité. Comme il le dit à Véronique, la mère de Kim: « C'est drôle à dire, mais [silence de 3 secondes], je me sens en paix. Triste, là, affreusement triste mais me sens plus aussi torturé qu'avant. » (s01-e08) À la suite de cette révélation, une séquence présente un montage du quotidien de Louis : heureux, expressif, il retrouve le bonheur de fréquenter ses proches et s'investit de manière quasi paternelle dans la vie de son jeune neveu, dont le père a déserté la famille depuis quelques années. Quelques secondes avant le générique, Louis range les photos de Kim dans une boîte, symbole d'un deuil mené à terme. On pourrait ainsi résumer son récit identitaire comme étant marqué par une crise temporaire, due à des circonstances hautement dramatiques, suivie du retour à un récit de l'accomplissement (Poirier, 2004) et de l'adéquation identitaire. Contrairement à une tendance majeure de la télévision contemporaine en Amérique du Nord, dans Le gentleman, l'homme n'apparaît pas comme un être tourmenté de manière constante (Martin, 2013). La crise apparaît au contraire comme un arc narratif qui permet d'enclencher le récit et de révéler l'héroïsme du personnage, plutôt que comme un moyen d'explorer la crise de la masculinité ou la tragédie de l'homme.

Il importe aussi de souligner que ce récit d'accomplissement mène, dans les dernières minutes de la série, à un récit du renoncement professionnel, ce qui est loin d'être anecdotique. Après avoir réussi à arrêter le criminel tant recherché, Louis et Richard ne réussiront toutefois pas à sauver leur collègue Dorice, assassinée par cet homme peu de temps avant son arrestation. Visiblement marqué par la mort de son amie, Louis se rend au commissariat au petit matin et dépose sa lettre de démission. Ce départ semble se faire, non par dépit ou nécessité, mais bien par choix. Le gentleman représente donc aussi, dans ses dernières secondes, un homme dont l'identité n'est pas absolument dépendante de la profession. Certes, la série ne représente pas cet homme après sa décision; le récit se conclut précisément avec cette scène, ce qui

permet ainsi de faire allusion à un modèle alternatif de masculinité, tout en n'ayant pas à le représenter. Le rejet de la profession apparaît néanmoins comme un trait important des discours sur la masculinité construits dans cette série et qui permet de distinguer le jeune Louis d'un homme plus âgé comme Richard.

7.4 Le récit identitaire de Richard Beauvais

Véritable alter ego de Louis, Richard Beauvais est un policier quinquagénaire; tout comme son jeune collègue, il est un enquêteur talentueux, dévoué à son travail, héroïque, courageux et hautement réfractaire à l'autorité, autrement dit allergique à la dimension bureaucratique de sa profession. Compte tenu de son âge avancé, Richard songe à maintes reprises à prendre sa retraite, sans jamais s'y résoudre. L'accent est d'ailleurs fréquemment mis sur sa différence générationnelle, sur le fait qu'il est « de la vieille école » (s01-e04)¹¹¹. Son récit est donc marqué initialement par une identité professionnelle, c'est-à-dire une identité de genre monolithique caractérisée par une abnégation quasi totale de toute autre dimension de son existence. Toutefois, très rapidement, il est révélé que Richard est amoureux de Nathalie, la sœur de Louis, qui est également sa locataire. Le développement subséquent d'une relation amoureuse entre ces deux protagonistes, et leur mariage durant la deuxième saison, permet donc d'ajouter ultérieurement une dimension supplémentaire à l'identité narrative de Richard: bien qu'étant un bourreau de travail, il devient également un homme sensible, romantique, très respectueux des femmes. Encore une fois, derrière la façade nécessaire à la performance du métier et du genre, se cache un homme sensible, voire même vulnérable : lors d'une scène relativement rare au petit écran, Richard se regarde nu dans la glace, examinant son corps, ce qui démontre son manque de confiance envers son potentiel de séduction, sa peur de ne pas être suffisamment

¹¹¹ Il y a ici une similitude avec la caractérisation de Boden, l'aîné de Chicago Fire.

désirable pour Nathalie qui est plus jeune que lui. Le montage alterné met ainsi en parallèle les sentiments et la vulnérabilité des deux amoureux. Malgré la confiance qu'il exprime lorsqu'il est en fonction, Richard est aussi quelque peu insécure quant à son âge. Dans un rare discours autoréférentiel, celui-ci parle de son patron et en profite pour confier à Nathalie son sentiment d'être trop vieux :

Richard: Trop jeune, baveux...il [Séverin] trippe sur toute sorte de patentes de gestion qui sont loin d'être compatibles avec moi. De toute façon, pour toute cette gang-là, moi, je suis un vieillard. Dans police, à mon âge, t'es vieux.

Nathalie: Y'ont ben besoin de policiers comme toi, si tu veux mon avis. Richard: Ben justement, à ton avis, là, c'est quoi un policier comme moi?

Nathalie: Ben de la vieille école, peut-être, mais doué, sensible pis...pis

passionné. (s01-e04)

Les scènes – malgré tout peu nombreuses – d'intimité entre lui et Nathalie révèlent aussi son romantisme et son respect des femmes : devant la crainte de Nathalie de se dénuder à cause des larges cicatrices qu'elle a au dos, causées par un accident, Richard se montre particulièrement doux et respectueux, embrassant tendrement les marques sur son corps. Ainsi, la scène crée un contraste narratif entre l'ancien mari de Nathalie qui l'a quittée à la suite de son accident, affirmant être dégoûté par ses cicatrices, et Richard, respectueux et à l'écoute des femmes. Par conséquent, bien que *Le gentleman* propose des modèles normatifs de l'homme d'action carriériste, nous retrouvons toujours cette volonté de complexifier la représentation de l'identité en la couplant à une revalorisation d'une sensibilité domestique et égalitariste. Contrairement à un célèbre téléroman québécois, ici, point de *machos* (TVA, 1995-2000), mais des hommes qui endossent les normes sociales de leur genre tout en ne répugnant pas et ne dévalorisant pas les normes dites opposées.

La série accorde toutefois une proportion majoritaire du récit aux enquêtes et scènes d'action; Richard est donc clairement représenté comme un modèle héroïque et entêté

de masculinité, à l'instar de Louis. Durant les deux premières saisons, cet homme réussit en effet à sauver Louis d'une mort certaine, confirmant ainsi la complémentarité des deux protagonistes : à Louis l'intelligence, le sens de la déduction et l'implication directe permettant l'élucidation des crimes, à Richard le rôle de celui qui vient neutraliser, en dernière instance, l'adversaire et permettre son arrestation. Des scènes d'altercation mettent aussi l'accent sur sa bravoure et son stoïcisme face aux menaces et au danger (voir Annexe C, figure 4, p. 499). Tout comme Louis, Richard est donc représenté comme un homme qui refuse obstinément la passivité et la servitude aux règlements, n'hésitant pas à enquêter sur une affaire qui le concerne directement et à aller à l'encontre de ses supérieurs. Méfiant face au système dont il fait pourtant partie, l'homme doit savoir agir de manière autonome.

Tout comme Louis, Richard est également confronté à une crise identitaire ponctuelle et victime d'un choc post-traumatique après avoir tué un adolescent lors d'une intervention policière. À la suite de cet incident, Richard est temporairement démis de ses fonctions et mis en accusation : après avoir tenté de régler le dossier par luimême, il sombre dans la dépression et l'alccol. Le trauma de Richard n'occupe certes pas une place prédominante au sein de la série mais, tout comme pour son collègue, celui-ci nous est représenté par l'inclusion de scènes oniriques illustrant les réminiscences traumatiques de Richard. En tant que stratégie narrative, l'inclusion de scènes rêvées permet encore une fois de communiquer aux téléspectateurs un état émotionnel qui est caché par la performance d'une masculinité plus forte, sérieuse et stoïque.

Lorsque des accusations de négligence criminelle ayant causé la mort seront officiellement portées contre lui, Richard boira sa peine et décidera de quitter temporairement sa famille afin que celle-ci ne soit pas affectée par la situation. Il est intéressant de constater que la crise existentielle et identitaire des deux personnages principaux est représentée de manière hautement similaire, ce qui vient conforter une

vision perçue comme « naturelle », mais aussi idéalement masculine, de vivre et résoudre un trauma. Tout comme Louis, Richard refuse obstinément de confier ses problèmes à autrui; il trouve un réconfort illusoire dans l'alcool et, plus tard, un sentiment de bonheur et d'accomplissement identitaire à travers l'action et le travail. La décision de Richard de quitter temporairement sa famille alors que le malheur s'abat sur lui met en lumière une norme masculine importante qui est ainsi naturalisée et idéalisée. En effet, lorsque Richard annonce son départ à Nathalie, le refus de la dépendance et de la vulnérabilité est explicité : « Je suis un embarras. Vous allez être mieux sans moi », lui dit-il afin de justifier son départ (s02-e05). La limite à ne pas franchir semble donc être celle de la vulnérabilité. L'homme est représenté comme un être dont les autres peuvent dépendre, non le contraire. La faiblesse temporaire du personnage doit donc être vécue de manière « masculine », c'est-à-dire autonome, toujours dans un souci de protéger les autres avant soi-même.

Plus encore, bien qu'il soit ultérieurement révélé que l'adolescent avait réellement pointé un revolver en direction de Richard, l'innocentant ainsi hors de tout doute, le choc post-traumatique persiste durant une partie de la troisième saison. Quelques scènes le présentent lors d'exercices de tir, incapable d'appuyer sur la gâchette, portant en lui le trauma des événements passés. Encore une fois, Richard refuse de parler de ce qu'il vit, notamment à sa collègue Dorice qui lui fait part de son inquiétude:

Richard (ton agacé et impatient): Regarde, arrête de faire la psy, là, c'est achalant.

Dorice: Richard, je pense que tu devrais reprendre tes consultations.

Richard: Je vais très bien, je suis top shape, ok lâche-moé. J'ai pas besoin de

rien, pas besoin d'une psy pis pas de toi non plus. [...] Scuse-moé, là.

Dorice: C'est correct, je l'ai cherché.

Au moment où Richard quitte la pièce, Séverin vient s'enquérir de la situation :

Dorice: Toujours la même chose: choc post-traumatique, mais il veut pas en

parler.

Séverin: Oh moi, j'essaie même pus.

Dorice: Tu devrais, comme il est là, il pourra plus retourner sur le terrain.

Séverin: C'est une tête de cochon, Richard, tu le sais.

Dorice (tout bas): Ah, ça...

Séverin : Avec le temps, il va trouver sa porte de sortie.

Dorice : Qu'est-ce que tu veux dire?

[Séverin la regarde, ne répond pas et quitte.] (s03-e01)

La fin de cette scène laisse délibérément planer le doute quant à la résolution du trauma pour un homme comme Richard : la résolution par l'action, par la retraite, par la mort? Après avoir songé encore une fois à quitter sa profession, affirmant qu'il est devenu un danger pour lui et pour les autres, Richard retrouvera finalement le contrôle sur lui-même, et donc une identité positive, grâce à son travail. Promu « boss » à la suite du départ de Séverin, c'est par les voies d'une nouvelle profession et l'implication dans une enquête que Richard se départira définitivement de son choc post-traumatique. Après une journée de travail, Richard retourne en effet au champ de tir et, l'air satisfait, réussit cette fois-ci à habilement atteindre sa cible (s03-e06)¹¹². Encore une fois, les actions et les décisions du protagoniste endeuillé sont présentées comme étant appropriées et menant à une issue positive. Refusant de parler de leurs problèmes et de recevoir l'aide d'autrui, c'est par les voies de l'autonomie et de l'action que les hommes de la série se reconstruisent. Le temps fait ainsi bien les choses!

Certes, à l'instar de plusieurs personnages de l'imaginaire québécois, Richard affiche au départ un malaise face au fait de devenir le « boss », à savoir cette figure d'autorité qu'il réprouve habituellement. Contrairement aux œuvres états-uniennes et canadiennes anglophones, au Québec, être le « boss » est habituellement une position

¹¹² La répétition de scènes de tir quasi identiques permet de souligner le passage du trauma à sa résolution.

sociale dévaluée, source de suspicion, rarement présentée comme une caractéristique potentielle de la masculinité idéale. On retrouve souvent à la télévision et au cinéma une aversion pour les gestionnaires, ceux occupant des postes de direction, et même parfois pour les postes de représentants de l'ordre, perçus comme une forme de soumission et de dépendance anti-masculine à des prescriptions sociales¹¹³. La série semble ainsi valoriser la modestie de l' « homme moyen » (en termes de capital social, professionnel, culturel, économique) en tant que dimension importante de la masculinité et, par le fait même, endosser une vision de la masculinité hégémonique davantage associée à la classe moyenne. Même le port de vêtements jugés trop luxueux – « habillés », comme on dit au Québec – est ridiculisé par les autres personnages (s01-e03; s03-e05).

Toutefois, au sein de l'idéologie du genre, Louis et Richard, construits selon un mode mimétique bas, apparaissent clairement comme des modèles idéaux et hégémoniques, au sens d'un idéal discursif (Beasley, 2008). Afin d'être accrédité sur le plan symbolique et social, l'homme doit donc afficher une réserve plus évidente face au pouvoir. L'hégémonie apparaît ainsi d'autant plus méritée qu'elle est présentée comme étant non imposée. Lors d'une scène, Richard questionne d'ailleurs Louis afin de comprendre comment un boss doit agir, signe de son malaise face au pouvoir, non pas symbolique – le fait d'être perçu comme un « vrai » homme –, mais institutionnel (s03-e05).

¹¹³ Il est d'ailleurs fait mention que Gaétan, le père de Louis, a ri de son fils en apprenant qu'il devenait un « beu », autrement dit, un policier : « Un délinquant qui se change en beu, avoue, c'était tout un uturn. » (s01-e05) La suspicion à l'égard du corps policier n'est certes pas une exception québécoise, mais elle semble y être encore plus importante qu'aux États-Unis ou au Canada anglais. Au-delà des coûts de production importants reliés aux séries policières, leur arrivée plus tardive sur les ondes québécoises a donc peut-être aussi à voir avec cette méfiance envers les postes d'autorité, historiquement associés à l'Autre. Il sera davantage question de cette aversion pour les boss lors du chapitre synthèse sur les masculinités au Québec (chap. X).

En somme, la construction narrative de Richard a certes connu des transformations : son identité professionnelle du début, fortement unidimensionnelle, a mené à un développement ultérieur d'une plus grande plénitude relationnelle. À la suite de sa crise identitaire et de son choc post-traumatique, c'est néanmoins par le recouvrement d'une identité à forte dominante professionnelle que Richard réussit à conclure son récit de manière positive. Bien qu'étant heureux avec Nathalie, la brièveté des scènes avec elle montre hors de tout doute que l'essentiel pour cet homme demeure la profession. Il ratera d'ailleurs son propre mariage, une première fois, étant incapable de laisser une intervention se dérouler sans sa présence (s02-e01). Bien que les caractéristiques et actions associées à Louis et Richard aient de grandes similitudes, nous retrouvons néanmoins une distinction de taille, probablement associée à une différence générationnelle : alors que Louis quitte son emploi à la fin de la série et semble capable de trouver satisfaction dans d'autres sphères, la profession demeure le noyau identitaire de Richard, comme l'affirme d'ailleurs son interprète Michel Barrette : « Si j'avais un souhait à faire à mon personnage, ce serait celui-ci : c'est qu'il comprenne qu'ya pas juste le travail dans vie. Pis si j'avais un souhait à me faire à moi-même, c'est peut-être le même conseil que je me donnerais. »¹¹⁴ (vidéo bonus, saison deux)

 $^{^{114}}$ L'interprète de Richard, Michel Barrette, est une vedette reconnue pour son amour quasi obsessionnel des voitures et son association à la culture masculine traditionnelle. Son célèbre rôle dans la comédie de situation Km/h (TVA, 1998-2006) était d'ailleurs celui d'un homme macho mais inoffensif, cumulant les conquêtes et gagnant sa vie en tant que chroniqueur automobile.

7.5 Interprétation et critique

7.5.1 Les normes et la diversité de genre dans Le gentleman

La prédominance narrative de Louis et de Richard nous semble être le signe de la valorisation des modèles de genre qu'ils représentent au sein de ce microcosme social. Le boss Gabriel Séverin, malgré sa position hiérarchique supérieure, nous semble être au contraire représenté comme un modèle dévalué, du moins au début de la série. Son caractère trop sérieux, son emportement facile, son attitude souvent antipathique, son tempérament autoritaire, dévoué à la loi, sont présentés comme des traits moins recherchés, moins valorisants/valorisés que les identités de Louis et Richard 115. Ses discours sont d'ailleurs marqués par l'injonction récurrente à l'obtention de « résultats », une vision gestionnaire du métier de policier critiquée par la série. En progressant, la série brossera toutefois un portrait plus positif du personnage, l'amenant progressivement au statut de complice (Connell, 2005). Pour ce faire, il n'est probablement pas anodin qu'une scène nous le présente en conversation téléphonique avec ses supérieurs : emporté, Séverin tient tête à la direction, défiant l'autorité et défendant l'honneur de ses « hommes ». Plus encore, l'attitude de Louis envers Séverin lors du premier épisode mettait en lumière leur différence fondamentale de masculinité et une certaine dévalorisation des figures officielles d'autorité. Séverin est en effet souvent représenté comme un homme que ses collègues respectent par nécessité hiérarchique et à cause de son efficacité professionnelle, mais pas nécessairement en tant que modèle de genre. Sa loyauté envers ses collègues est toutefois soulignée comme une de ses caractéristiques les plus positives, comme le souligne Louis en apprenant son départ : « On s'est pognés

¹¹⁵ Louis et Richard sont eux aussi représentés comme des hommes ayant des défauts, mais l'attitude des autres personnages à leur endroit et, surtout, la mise en lumière des fonctions positives de ces « défauts » (par exemple, l'obstination et le contournement de la loi en tant que facteurs de résolution des intrigues) tendent selon nous à les présenter comme des modèles valorisés.

souvent, mais j'ai toujours apprécié ta loyauté. » (s03-e01) Contrairement à certaines séries états-uniennes et canadiennes, notamment *Chicago Fire*, l'attitude des personnages envers Séverin semble s'apparenter davantage à une forme de déférence tempérée et obligée, plutôt qu'à une réelle admiration. Dans *Le gentleman*, c'est Louis qui semble représenter l'autorité du genre.

Si Séverin peut être qualifié de masculinité complice au sein du poste de police, de son côté Alain (Steve Laplante) est un enquêteur associé à un modèle de masculinité subordonnée 116. Alain est l'homme constamment ridiculisé : ses comportements inadaptés ou incompétents et son attitude faussement suffisante lui permettent d'endosser la fonction de « comic relief » au sein de la série. Comme le résume le journaliste Hugo Dumas, il est « le policier solitaire et maladroit que tout le monde aime ridiculiser » (23 sept. 2013). L'auteure de la série, Anne Boyer, décrit ellemême Alain comme « un policier ridicule et incompétent, qui me fait rire beaucoup » (Therrien, 27 septembre 2008). Grand, très mince, environ du même âge que Louis, Alain est un homme opportuniste cherchant désespérément à gravir les échelons. Celui-ci est principalement dévalorisé à cause de sa moins grande compétence au travail, de sa tendance fâcheuse à sauter trop vite aux conclusions et de son manque de solidarité: son besoin de pouvoir, tant symbolique que socioprofessionnel, l'amène à agir dans ses propres intérêts, quitte à nuire à ses collègues. C'est un « stool » (un traître, un rapporteur) qui n'hésitera pas à collaborer avec une agente de la sûreté nationale afin de nuire à Richard et tenter de lui faire perdre son emploi.

¹¹⁶ Ce n'est pas la première fois que Steve Laplante est associé à un modèle dévalorisé, subordonné, de masculinité. Dans *Mirador*, son personnage, Alexandre, est également ridiculisé à cause de sa timidité, de sa propension à employer des mots savants et de son intérêt pour les jeux vidéo, considérés comme un divertissement immature, donc non virile. Lors d'une scène, deux des personnages féminins se rendent dans le bureau d'Alexandre en son absence. Voyant un jeu vidéo sur son bureau, une des femmes s'exclame : « En tout cas, on n'est pas dans le mâle alpha. » Ce à quoi Chantal, un des personnages récurrents de la série répond : « Oh, on n'est pas dans le mâle. » Les deux femmes pouffent de rire.

Alain est d'ailleurs celui qui répétera le plus souvent que Richard est devenu trop vieux pour occuper son poste.

Il est néanmoins intéressant de souligner qu'Alain est également représenté comme un homme dont la masculinité est subordonnée; impopulaire, il est constamment célibataire et incapable de toute forme de respect de la part d'autrui. Dès le deuxième épisode, avant même que des comportements plus répréhensibles lui soient associés, Alain est en effet montré comme un homme rabroué par les femmes. Manquant d'assurance, Alain ose inviter Dorice à aller prendre un verre. D'abord surprise, celleci quitte le bureau en éclatant de rire (s01-e02). Cette courte scène révèle ainsi le modèle de genre sous-jacent endossé par Alain : il est caractérisé par une trop grande déférence à l'autorité, par un manque de leadership et d'assurance. Sa syntaxe, plus soignée, témoigne aussi d'un souci de paraître professionnel, sérieux, intelligent. De manière générale, cet homme manifeste un trop grand besoin de reconnaissance, signe d'un manque d'indépendance et d'un besoin d'être défini par les autres; contrairement à Louis, ses comportements sont donc représentés comme s'opposant aux diktats de la virilité, ceci entraînant sa subordination. Alain apparaît ainsi fréquemment incapable d'imposer son autorité : ayant organisé une fête pour rendre hommage à Séverin avant son départ, il est brusquement interrompu par les convives. Son manque de confiance et la diligence avec laquelle il a préparé son discours ne sont donc pas interprétés comme des traits valorisants, mais comme des faiblesses (un manque de confiance en soi, un besoin trop grand de plaire) qui s'opposent aux normes masculines promues par la série.

Le fait de souligner la dévalorisation d'Alain ne revient évidemment pas à contester toute construction comique ou négative d'un personnage dans une dramatique, mais à mettre en lumière sa dimension genrée. Le désintérêt constant de Dorice pour Alain, malgré ses tentatives de rapprochement, et son attirance quasi obsessionnelle pour Louis permettent ainsi d'opposer les deux personnages masculins concernant la

virilité. Il est ainsi possible de voir en Alain quelqu'un dont l'intérêt aussi emphatique pour le travail et l'avancement professionnel découle directement de son incapacité à obtenir le pouvoir symbolique que confèrent la performance de la virilité et la reproduction d'une norme de genre. Comble de malheur, ses tentatives apparaissent d'autant plus pathétiques que le pouvoir professionnel est, paradoxalement, perçu comme conditionnel à la performance de certains traits masculins qu'il ne possède pas (la force, le courage, le stoïcisme, l'autorité, la confiance en soi). Cherchant à s'attirer les bonnes grâces de Séverin et à obtenir son poste, Alain tentera, de manière mal assurée, de faire allusion à son *leadership*. L'incompréhension de Séverin et sa réaction froide, un brin brutale, scellera le parcours d'Alain : son autorité et ses aptitudes au pouvoir sont contestées, y compris par son supérieur (s03-e02). Le poste sera finalement offert à Richard, modèle de masculinité menant à l'autorité.

7.5.2 La norme à l'aune des rapports de genre

Le gentleman nous semble une série particulièrement intéressante à étudier dans le cadre d'une analyse comparative de productions nord-américaines; elle représente à notre sens un exemple flagrant de négociation des modèles de genre dans un contexte culturel marqué par la coprésence de normes contradictoires. Oscillant constamment entre des représentations stéréotypées, à la limite du caricatural, et des représentations beaucoup plus nuancées, voire parfois assez divergentes des modèles états-uniens, la série semble ainsi négocier un modèle glocalisé du héros policier, donnant lieu à une narration où règne une certaine tension schizophrénique. Nous proposons ainsi ce concept de tension schizophrénique de genre afin de traduire cette sensation d'une construction narrative des personnages travaillée par deux normes contradictoires : les modèles narratifs, inspirés par une interprétation locale des normes et de la « réalité » des hommes québécois, s'élaborent aussi au son de la voix lointaine mais

dominante d'une norme américaine hégémonique et perçue comme étant, sinon plus naturelle, du moins plus idéale. Certes, l'intégration d'influences extérieures ne doit pas nécessairement être interprétée comme une tension schizophrénique. La culture étant dynamique, elle fonctionne par emprunts, réappropriations et négociations de discours allochtones, et le genre ne fait pas exception à cette règle. Néanmoins, nous proposons ce concept afin de mettre en lumière les tensions que nous avons perçues dans cette série entre des visions du genre difficilement conciliables mais qui, loin de témoigner d'une incohérence ou d'une maladresse scénaristique, résultent selon nous d'une profonde ambivalence face au genre. Le gentleman propose ainsi une interprétation locale des identités sexuées – ce qu'on les « sait » être et ce que l'on « sait » exigé d'elles au Québec – qui laisse néanmoins une large place à la réaffirmation concomitante d'une norme nord-américaine idéalisée ou opposée.

Il nous a tout d'abord paru évident que cette série tente de se dissocier de toute forme de discours explicitement sexiste, et cherche dès lors à construire une représentation égalitariste des rapports hommes-femmes. La représentation de Louis et Richard dans l'intimité est celle d'hommes qui se veulent respectueux de leur compagne et prêts à s'investir émotionnellement. La qualification centrale de Louis en tant que gentleman rappelle cette volonté narrative. Plus encore, certains discours des deux hommes mettent l'accent, de manière beaucoup plus évidente que dans la plupart des œuvres états-uniennes ou canadiennes, sur leur besoin de plaire aux femmes, d'être à l'écoute de leurs besoins et désirs, ce qui laisse transparaître une forme plus avouée de dépendance à l'égard d'autrui pour la confirmation de l'identité. Richard, nouvellement en couple avec Nathalie, commencera ainsi à faire du sport par besoin d'être attirant pour elle : « Faut que je sois beau pour que tu sois fière de moi. » (s02e01) De même, à deux reprises, Louis sera présenté en train de cuisiner pour une femme qu'il aime afin d'être gratifié à ses yeux. À une femme qu'il tente de séduire, Louis dira: « Je voulais t'impressionner pour te prouver que je suis un gars parfait. » (s02-e04) Attentif aux petits détails et, surtout, à ce que les femmes disent, Louis confectionnera plus tard de la tire éponge pour Annick, sa dernière flamme, qui avait mentionné qu'elle n'en avait pas mangée depuis longtemps. Dans un contexte où l'homme est encore fréquemment représenté comme un être naturellement maladroit d'un point de vue communicationnel, de tels discours - quoique brefs - nous semblent loin d'être banals. L'affirmation de leur besoin de plaire n'est pas non plus sans intérêt : bien que la séduction et la beauté physique des hommes soient de plus en plus valorisées dans les séries nord-américaines 117, ces traits ne sont habituellement pas présentés comme étant explicitement souhaités ou nécessaires à l'identité. Alors que les physiques masculins sont de plus en plus sculptés et exhibés, le labeur gymnastique nécessaire à un tel modelage du corps n'est que très rarement montré dans les fictions. Le corps masculin doit habituellement paraître naturellement fort, non pas le fruit d'un effort conscient et dépendant du regard de l'autre. Dans Le gentleman, les allusions explicites au besoin de plaire aux femmes doivent donc être interprétées comme des discours importants et relativement distincts d'une norme nord-américaine centrée sur la fierté indépendante de l'homme, habituellement sujet et non pas objet du regard (Mulvey, 1999).

Soulignons également qu'à quelques reprises, Louis manifeste une forme d'agacement devant l'énonciation de stéréotypes de genre. Jamais explorée très longuement, cette tendance du personnage laisse néanmoins transparaître une certaine préoccupation face aux visions restrictives et figées des identités hommes-femmes. Lors de son infiltration en tant que Lucky le gentleman, Louis rencontre Alice, une cliente plus âgée. Il lui répond alors sèchement lorsque celle-ci ose définir les hommes de manière stéréotypée :

Alice: Vous êtes beau comme un cœur.

Louis: Merci.

Alice: Pas seulement extérieurement...Je vous sens très, très sensible.

¹¹⁷ Il en sera question dans le chapitre XII (section 12.3).

Louis: Ah ouin? Moi, ça?

Alice: Vous êtes comme tous les hommes, vous avez peur de toucher à votre

vulnérabilité. À votre pureté...

Louis: Me semble que vous généralisez un p'tit peu, là, non? (s01-e05)

Lors de son infiltration dans une usine sous les traits de Jean-Louis le soudeur, il ne peut davantage s'empêcher de rétorquer à Karine, une employée, qui fait référence à un lieu commun concernant les hommes ouvriers.

Karine: T'as des belles mains pour un soudeur. Louis: C'est un crisse de préjugé, ça! (s03-e02)

L'inclusion des femmes dans la série – aussi bien en tant que policières qu'en tant que criminelles - permet aussi de proposer un environnement plus mixte et de déconstruire certaines généralisations concernant les genres. Dorice, collègue de Louis et Richard, est d'ailleurs décrite comme une des plus brillantes personnes à exercer ce métier, ce qui lui vaudra d'ailleurs une promotion. Peut-être plus intéressant encore est le personnage d'Annick, l'agente de la GRC qui s'était infiltrée sous le nom de Karine Douville dans l'usine où Louis était lui aussi allé enquêter. Rapidement attirés l'un par l'autre, Louis et Annick ont une liaison dès les premiers jours de leur rencontre. Après avoir appris qu'Annick est une agente de la GRC, Louis est momentanément furieux contre elle, se sentant trahi. Sous les bons conseils de Richard et l'insistance d'Annick qui continue de le courtiser, Louis comprend toutefois que son mécontentement initial était dû au fait qu'il est amoureux de cette femme et...qu'elle lui ressemble beaucoup (s03-e04). La similitude entre Louis et Annick est d'ailleurs explicitée dans le descriptif officiel du personnage : « Si Louis a du talent pour jouer au caméléon, Karine¹¹⁸ a du génie! Excessive comme Louis, instinctive comme Louis et baveuse comme Louis. Instinctivement, Louis se voit et

¹¹⁸ Sur le site web officiel, Annick est présentée sous le pseudonyme de Karine, le nom qu'elle emploie au début de la saison lors de son infiltration.

se reconnaît en Karine. » L'intégration d'Annick durant la dernière saison nous semble permettre de brouiller le binarisme du genre et d'attribuer à une femme la capacité d'obtenir la fonction la plus idéalisée au sein de ce type de récit, à savoir celle du héros résolvant les crimes. L'admiration de Louis pour Annick, qu'il perçoit comme son égale, est d'ailleurs explicitée lors d'une conversation :

Louis: T'es sage.

Annick: Sur ce plan là, ouais.

Louis: Ouais parce que pendant une infiltration, t'es même tout le contraire, je

dirais t'es plutôt...hmmmm...

Annick: Plutôt?

Louis: Hmmm...téméraire.

[Ils rient.]

Annick: Ah, t'es vexé dans ton orgueil de mâle, Cadieux, hein?

Louis: Vexé? Pourquoi?

Annick: Pff. Avoue que ça te fait chier de pas avoir vu que j'étais une infiltrée. Louis: Oh! Ah...ok peut-être un peu. Mais ça fait juste prouver que t'as fait

une cristie de bonne job.

Annick: Merci beaucoup. [Il y a un bref silence.] Quoi?

Louis : Je pense que j'ai jamais rencontré une femme comme toi.

Annick: C'est positif, ça? [Louis fait oui de la tête.] Louis: Hmm hmm. (s03-e05)

L'arrestation du coupable à la fin de la troisième saison est aussi parlante : alors que pour les deux enquêtes précédentes, le duo Louis et Richard procédait aux arrestations, dans l'ultime épisode, le duo masculin se mute en duo mixte. Qui plus est, alors que Richard avait jadis pour fonction de sauver Louis, menacé de mort au moment du dénouement des intrigues, dans la scène d'arrestation finale, le personnage principal et Annick agissent véritablement en symbiose, encerclant le tueur dans une attitude quasi identique.

Toutefois, de manière concomitante, la série semble néanmoins vouloir préserver des distinctions de genre radicales en associant prioritairement les hommes et les femmes

à certaines de leurs caractéristiques les plus emblématiques et stéréotypées. Ainsi, malgré une complexification certaine des identités de genre, les hommes restent associés prioritairement au professionnalisme, à la protection et à l'héroïsme 119, les femmes étant pour la plupart représentées comme étant encore les gardiennes des émotions et les personnes principalement intéressées par les relations amoureuses. De cette façon, la série associe de manière préférentielle les personnages aux déterminants centraux du genre, là où se trouverait leur véritable « force », tout en célébrant une certaine complexité identitaire – les hommes ne sont pas simplement des bourreaux de travail, ils sont aussi des êtres émotifs – et la possibilité de certaines exceptions. L'exception, il faut le rappeler, est d'ailleurs un terme ayant pour fonction de confirmer une règle plutôt que de l'invalider. Le personnage d'Annick peut selon nous être interprété de cette façon : celle-ci permet à la fois le rappel d'une norme égalitariste, jugée inaliénable au Québec, et la présentation d'une exception aux différences des « sexes » perçues comme malgré tout naturelles. Comme le dit d'ailleurs Louis, il n'a jamais rencontré d'autres femmes comme elle!

Cette différence de genre n'est toutefois pas centrée sur la force de caractère, puisque les femmes apparaissent aussi fortes et volontaristes que leurs homologues masculins ¹²⁰. Au contraire, cette différence nous semble plutôt réaffirmée par l'association narrative des personnages à la dichotomie de l'action et du relationnel. Reprenant ainsi certaines des distinctions du genre les plus populaires et transnationales (les émotions, l'expression des sentiments et la domesticité pour la féminité/la sévérité, la pensée rationnelle, le caractère taciturne, les actions décisives,

¹¹⁹ Même le jeune fils de Nathalie est représenté comme un être héroïque à la fin de la première saison. C'est lui qui tirera en direction de la meurtrière, sauvant ainsi Louis et Richard (voir Annexe C, figure 5, p. 500). Dans Le gentleman, ce sont ceux qui sont identifiés comme « mâles » qui appuient sur la gâchette!

¹²⁰La série ne contient presque aucun discours explicitement genré. Une seule injonction directe au genre est formulée mais, fait intéressant, celle-ci s'adresse à une femme. Marise, une amie de Nathalie, l'enjoint en effet à être courageuse et à révéler ses sentiments à Richard en lui disant : « Fais une femme de toi. » (s01-e07)

le monde public pour la masculinité (Gledhill, 1997, p. 349)), la série peut innover tout en rassurant le téléspectateur quant à la clarté des identités : en définitive, tout le monde conforte la vision d'un monde relativement ordonné.

Un macro-regard sur la construction narrative de la série révèle en effet selon nous cette dichotomie à l'œuvre. Alors que les hommes sont majoritairement associés à l'action, y compris dans la résolution anti-psychologisante de leurs chocs posttraumatiques, les femmes sont associées de manière beaucoup plus emphatique au relationnel, à l'émotivité et à l'intérêt pour les relations amoureuses. Ainsi, si les hommes souhaitent s'investir dans une relation, ils n'en parlent presque jamais. Au contraire, les femmes en discutent fréquemment. Durant toute la série, de courtes scènes de conversation entre Nathalie, la sœur de Louis, et d'autres femmes viennent d'ailleurs ponctuer le récit et toutes, sans exception, concernent les hommes : ceux qu'elles fréquentent ou qui sont l'objet de leur intérêt. Le gentleman ne passerait donc pas le test de Bechdel¹²¹. Boyer et D'Astous, des auteurs rompus depuis longtemps aux codes narratifs de la télévision québécoise, semblent ainsi chercher à proposer une forme de négociation ou d'hybridation entre la série et le téléroman afin de rejoindre un public plus diversifié, et ainsi répondre aux nécessités d'un réseau généraliste. Cette volonté emphatique de distinction apparaît d'ailleurs manifeste avec le personnage de Dorice : brillante enquêtrice, cette femme est pourtant constamment mise en scène comme une personne dont les émotions et le désir d'être en couple nuisent grandement à l'exercice de ses fonctions. Lors de la première saison, à la suite de la « mise en congé forcé » de Louis, elle décide de lui fournir son

¹²¹ Issu d'une bande dessinée, Dykes to Watch Out For, publiée par Alison Bechdel en 1985, ce test renvoie à trois règles énoncées par un des personnages. Pour réussir le test, un film doit ainsi être en accord avec les trois affirmations suivantes: (1) l'œuvre doit au moins comporter deux femmes identifiables, c'est-à-dire ayant un nom qui (2) parlent ensemble et (3) à propos d'autres choses que des hommes. Ce test n'a évidemment pas la prétention d'être une méthode d'analyse scientifique. Néanmoins, celui-ci a l'utilité de révéler certaines propensions narratives à ce point naturalisées qu'elles demeurent souvent invisibles. C'est le cas de cette propension à ponctuer une œuvre de courtes scènes de dialogues entre femmes, incapables de parler d'autre chose que des hommes, comme un signe de leur centralité, y compris dans l'esprit de celles-ci.

mot de passe ainsi que plusieurs informations confidentielles afin de l'aider dans son enquête secrète, allant ainsi à l'encontre des règles et risquant de perdre son emploi. Cette décision est clairement représentée comme un acte fait par amour secret pour lui. Dans la deuxième saison, après une aventure sans lendemain avec Louis, Dorice sombre dans la dépression et l'alcoolisme, incapable, au contraire de ses collègues masculins, de dissocier travail et amour. Dans la troisième saison, après un retour en force au travail et une promotion, cette femme tombe rapidement sous le charme d'un homme relié à une enquête pourtant en cours. Informé de cette union, Richard, nouveau dirigeant de l'escouade, retire Dorice de l'enquête. Furieuse, celle-ci accuse son supérieur de sexisme, rappelant que les hommes de son poste peuvent se permettre de telles incartades, sans être démis de leur fonction.

Cette scène pourrait être interprétée comme une critique explicite des auteurs concernant un double standard du genre; or, à notre avis, le problème ne réside pas tant dans le fait que Dorice ait amorcé une relation avec un homme rencontré lors d'une enquête (Louis rencontrera une femme dans des circonstances similaires lors de la deuxième saison), mais que son désir acharné de « croire en l'amour » est représenté comme une nécessité qui vient éteindre en elle toute forme de vigilance. Aveuglée par ses sentiments, elle devient rapidement incapable du moindre soupçon envers cet homme, Christian, qui se révélera pourtant le criminel tant recherché. Découvrant son identité trop tard, elle sera assassinée. Bien évidemment, notre interprétation ne vise pas à attribuer la faute à Dorice, une femme clairement victime d'une masculinité hégémonique¹²², mais de souligner la dimension stéréotypée de sa construction narrative et la représentation récurrente de son émotivité. La naïveté romantique de Dorice est d'ailleurs soulignée à quelques reprises, notamment par Christian qui, satisfait de l'efficacité de sa manipulation, s'exclame à son propos :

¹²² Au moment des aveux à la police, Christian affirme en effet avoir commis tous ses crimes, non pas par intérêt pour l'argent, mais pour le pouvoir. Il enviait la place de son patron, un homme qui, de surcroît, avait épousé la femme qu'il aimait.

« Elle est tache, hein? » (s03-e08) Les derniers mots de Dorice avant de rendre l'âme à l'hôpital sont aussi ceux d'une femme repentante :

Dorice: J'ai pas voulu voir clair, comme une conne.

Louis: C'est sûr qu'à l'avenir, tu vas peut-être mieux choisir tes chums.

Dorice: Promis.

(s03-e08)

Sans être problématique en soi, l'importance accordée au désir relationnel de Dorice mène donc à de malheureuses conséquences, probablement d'autant plus malheureuses qu'involontaires : en voulant revaloriser et naturaliser l'importance du relationnel chez la femme, et donc en minimisant autant que possible les scènes à caractère professionnel la concernant, ce personnage féminin est souvent représenté comme étant incapable de faire son travail, ou alors comme en étant désintéressé. Loin d'être anodine, cette distinction est même implicitement reproduite dans les descriptifs des personnages. En effet, alors même que la série cherche fréquemment à rappeler le talent professionnel de Dorice, cette dimension est minimisée dans sa construction narrative, souvent occultée des dialogues et même de son descriptif officiel: « C'est une Dorice beaucoup plus assurée et expérimentée que l'on retrouve en saison 3. Mais sa vie amoureuse est toujours un désert. [...] Est-ce que Dorice vivra enfin une belle histoire d'amour? » Nous retrouvons une valorisation similaire des émotions et du relationnel dans le descriptif de Nathalie, l'épouse de Richard : « Elle voudrait que Richard prenne sa retraite au plus vite. [...] Avant tout, elle veut son bonheur et celui de sa famille. » L'accent mis sur les émotions de Nathalie et l'emploi de connotations spirituelles « féminisantes » contrastent admirablement avec la définition des personnages masculins. Nathalie est en effet décrite comme étant la femme constamment angoissée et préoccupée par le maintien des liens familiaux : « Mais depuis l'histoire du meurtre à la garderie (an 2), une boule d'angoisse s'installe dans le plexus de Nathalie à chaque fois que Richard quitte pour le travail. » Aucune mention n'est évidemment faite de la profession de Nathalie, pourtant

propriétaire de sa propre boulangerie. Au contraire, dans le descriptif de son mari Richard, les allusions à la situation matrimoniale sont formulées de manière plus impersonnelle, minimisant ainsi la dimension émotionnelle du personnage masculin : « Sur le plan personnel, le couple Richard et Nathalie est toujours aussi solide et heureux. » De cette façon, la série maintient une dichotomie profondément genrée, soit celle « du masculin défini par le projet et du féminin défini par la relation » ¹²³. Les hommes agissent, alors que les femmes ressentent.

Certes, le genre télévisuel de la série policière a fort probablement eu une incidence sur la construction des discours de genre, notamment la revalorisation de rôles polarisés et de la virilité masculine. La popularité internationale de ce genre télévisuel semble aussi avoir eu une influence sur la construction narrative : dans un paratexte disponible sur le DVD de la saison 2, le réalisateur Louis Choquette a notamment tracé un parallèle entre son œuvre et les séries « américaines ». La musique originale de cette fiction, composée par Christian Clermont, a d'ailleurs comme particularité d'être chantée en anglais, ce qui peut être interprété comme une référence au caractère composite de la culture québécoise contemporaine ou une volonté d'augmenter l'attrait de l'œuvre pour le marché international. Dans tous les cas, ces choix narratifs semblent aussi traduire une volonté de souligner le lien qui unit le Québec au reste de l'Amérique, y compris peut-être en ce qui concerne ses identités culturelles.

La série semble ainsi jouer sur deux tableaux. À l'instar des grands réseaux étatsuniens, TVA pourrait ainsi chercher à combler un public hétérogène, cumulant action et scènes à caractère relationnel, visions progressistes et conservatrices des genres (de Wasseige, 2013, 2014). Par le fait même, il se ferait l'écho d'une des maximes les

¹²³ Cette formulation est empruntée à Éric Macé et extraite de sa conférence dans le cadre du colloque international *Identités et rapports de genre dans les télévisions de la francophonie*, 84^e congrès de l'ACFAS, Montréal, 11 mai 2016.

plus répandues et promues dans la francophonie: l'égalité dans la différence. La construction narrative de Louis, ce parfait gentleman, permet incontestablement de l'associer à un modèle renouvelé et plus complexe de masculinité, conjuguant à la fois certains attributs de la masculinité traditionnelle et ceux du *nouvel homme* (Beynon, 2002; Milestone et Meyer, 2012) romantique et proféministe. L'articulation du récit et des cheminements identitaires des personnages permet, quant à elle, de reproduire certains stéréotypes rassurants sur les rapports sociaux de sexe dans le Québec contemporain. Il est en effet important de rappeler que TVA, en tant que réseau populaire généraliste, accorde encore une grande importance aux distinctions de genre, que ce soit à travers le caractère genré, explicite, de plusieurs séries et *sitcoms*¹²⁴, la ritualisation des rapports sociaux dans les téléréalités, ou même la structuration de sa grille-horaire en fonction de « films de gars » et de « films de filles ».

Cette conflictualité à l'œuvre dans *Le gentleman*, entre une différence minimisée et réaffirmée, constitue ce que nous proposons de nommer une tension schizophrénique du genre¹²⁵. La série semble tenaillée entre une interprétation locale de la « réalité » des genres et la voix lointaine d'une norme nord-américaine parfois divergente. Compte tenu de la centralité du genre en tant que « rapport social » (Macé, 2015) au sein de sociétés par ailleurs de plus en plus diversifiées et multiculturelles, une telle forme de conflictualité est probablement perceptible dans de multiples communautés. Toutefois, peut-être apparaît-elle de manière encore plus éloquente dans une petite société telle que le Québec, marquée durablement par le sentiment conflictuel d'une volonté de distinction culturelle et de ressemblance. On sent ainsi poindre dans

Deux des acteurs du gentleman, Marie-Chantal Perron et Michel Barrette, sont d'ailleurs associés à deux des sitcoms les plus explicitement genrées du réseau : Histoires de filles et Km/h.

¹²⁵ Le terme « schizophrénique », employé ici à titre métaphorique, ne signifie pas que nous employions une approche psychanalytique. Nous cherchons simplement à résumer un rapport à l'identité qui serait animé de diktats contraires, comme si une petite voix dans la tête critiquait toujours le genre performé, créant ainsi une forme d'insécurité permanente.

certaines séries, notamment celle analysée dans le présent chapitre, cette conviction d'une distinction québécoise, couplée à cette attirance pour la vision états-unienne voire hollywoodienne des identités et rapports de genre, ce modèle venu de « pas si loin » et fréquemment interprété comme étant plus « normal », sinon « naturel ». Le gentleman traduit jusque dans son titre une vision complexe de la masculinité, où la reconnaissance morale d'une égalité des genres tente de se négocier dans la différence. La popularité d'hommes plus sensibles et proféministes, mais néanmoins distincts des femmes et attachés aux normes de la masculinité hégémonique et traditionnelle, traduit admirablement cet enjeu. En cette ère télévisuelle fascinée par la question de l'authenticité (Dubrofsky, 2011), la série télévisée propose un renversement pour le moins surprenant : derrière les performances publiques de l'identité masculine se cache certes une complexité identitaire révélée par divers procédés narratifs, mais qui semble néanmoins moins importante que les apparences qui la recouvrent. Les apparences du genre garantiraient ainsi l' « authenticité » du récit.

CHAPITRE VIII

DU *DIX-NEUF* AU *NINETEEN*. UNE ÉTUDE COMPARATIVE DES VERSIONS QUÉBÉCOISE FRANCOPHONE ET CANADIENNE ANGLOPHONE DE LA SÉRIE TÉLÉVISÉE 19-2¹²⁶

Au 21° siècle, la télévision est de plus en plus caractérisée par la diffusion transnationale de formats (Moran, 2009; Moran et Malbon, 2006; Esser, 2010; Oren et Shahaf, 2012; Waisbord, 2004). La déréglementation massive des systèmes audiovisuels, la multiplication des chaînes ainsi que l'augmentation des heures de diffusion ont encouragé la pratique d'adaptation ou de création de *remakes*, celle-ci consistant à acheter les droits d'exploitation d'un concept ou format étranger afin de produire une version locale. Pour les producteurs et diffuseurs, l'adaptation permet une diminution des coûts, des risques financiers et une relative assurance de succès (Chalaby, 2012, p. 40; Moran, 1998, p. 18; Keane et Moran, 2008; Waisbord, 2004, p. 365). L'adaptation permet aussi d'offrir un contenu local(isé), souvent préféré par les téléspectateurs (Chalaby, 2012, p. 37; Moran, 1998; Turner et Tay, 2009, p. 52). En cette ère de la McTV (Waisbord, 2004), la circulation exponentielle des formats a donc indéniablement redéfini, voire *révolutionné* (Chalaby, 2011, 2012, p. 48), le paysage télévisuel.

Dans ce contexte, l'industrie québécoise s'ouvre elle aussi de manière grandissante aux marchés internationaux. La qualité et l'originalité reconnues des fictions télévisuelles *made in Quebec* ont contribué à leur achat de plus en plus fréquent par des producteurs étrangers à des fins d'adaptation. Depuis les années 2000, plusieurs fictions télévisuelles québécoises ont ainsi eu droit à une ou plusieurs nouvelles

¹²⁶ Une version préliminaire et abrégée de ce chapitre a été publiée dans la Revue canadienne d'études cinématographiques/Canadian Journal of Film Studies, 25(1), 2016, p. 8-26.

moutures: Un gars une fille (SRC, 1997-2003), le grand succès québécois adapté dans vingt-sept pays; Les Invincibles (SRC, 2005-2009) et sa nouvelle version en France (Arte, 2010-2011); Les hauts et les bas de Sophie Paquin (SRC, 2006-2009), adaptée pour le Canada anglais (Sophie, CBC, 2008-2009); Les Bougon, c'est aussi ça la vie! (SRC, 2004-2006), diffusée en France (Les Bougon, M6, 2008-2009); Les Lavigueur, la vraie histoire (SRC, 2008), repris sous forme de téléfilm en Espagne (El Gordo: Una historia verdadera, Antena 3, 2010); Nouvelle adresse (SRC, 2014-2015) et son remake pour la branche anglophone du réseau public canadien (This life, CBC, 2015-). Ces nombreux cas d'adaptation sont la preuve d'un intérêt grandissant pour les concepts télévisuels québécois et leurs potentialités identificatoires pour des publics étrangers.

8.1 Du dix-neuf au nineteen

En 2014, s'est ajouté à cette liste le remake canadien-anglais de la série policière 19-2 (SRC, 2011-2015). Conçue par Réal Bossé et Claude Legault, réalisée par Podz (Daniel Grou), la série québécoise 19-2 propose une incursion intimiste dans le dur quotidien de policiers de la ville de Montréal. Acclamée par la critique et ayant obtenu l'approbation d'un public imposant et fidèle, cette œuvre est aussi reconnue comme une des plus emblématiques de la production récente de la province. Une des séries les plus fréquemment associées au nouvel âge d'or de la télévision québécoise, ou à cette émergence d'un véritable « âge d'art » (Picard 2010, 2011, 2013) du médium, caractérisé par des œuvres de plus en plus cinématographiques où domine un regard auteuriel (Picard et Lacasse, 2015), 19-2 a été conçue par un des réalisateurs vedettes de la télévision québécoise et portée par plusieurs grands noms du star-system local.

qu'au siècle dernier, les fictions télévisuelles occupaient systématiquement les premières places en termes de cotes d'écoute (Nguyên-Duy, 2012), les parts de marché ainsi que la place dévolues aux fictions dans la grillehoraire se sont amoindries depuis le début du nouveau millénaire. Dans ce contexte marqué par la montée en puissance de formats étrangers de téléréalité (La voix, TVA, 2013-) et de jeux télévisés (Le banquier, TVA, 2007-), certaines fictions demeurent néanmoins extrêmement populaires, à l'instar de l'œuvre étudiée dans le présent chapitre. Durant les années de sa diffusion, 19-2 a en effet occupé la seconde place des meilleures cotes d'écoute pour une série dramatique, étant uniquement devancée par Unité 9, le téléroman vedette du diffuseur public. Attirant entre 1.3 et 1.5 millions de téléspectateurs en moyenne durant ses trois saisons, cette série a su maintenir l'intérêt du public jusqu'à son tout dernier épisode, diffusé le 1er avril 2015, et regardé par 1 543 000 personnes (Numeris, 30 mars au 5 avril 2015), ce qui le plaçait alors en troisième position des résultats d'audience au Québec. Au-delà des chiffres, les nombreuses références et parodies auxquelles cette œuvre a donné lieu au fil des ans, notamment lors de la populaire célébration annuelle du Bye Bye (SRC), témoignent de son empreinte durable dans l'imaginaire télévisuel et collectif. En plus de ce succès populaire, l'œuvre et ses artisans ont récolté diverses récompenses en sol québécois, dont 29 prix Gémeaux et le Rockie de la meilleure fiction francophone au Banff World Media Festival, en plus d'avoir été l'objet d'une reconnaissance à l'international.

Son succès a ainsi tôt fait d'attirer l'attention de producteurs canadiens. L'adaptation fut d'abord envisagée pour la branche anglophone du réseau public, CBC; à la suite d'un désistement, un contrat a finalement été signé en 2013 avec la chaîne câblée canadienne Bravo. Il s'agit de la première série originale commandée par cette chaîne. Chapeautée par les maisons de production Sphère Media Plus et Echo Media, la version anglophone a été diffusée, à partir de janvier 2014, sur la chaîne câblée

Bravo et sur CTV, le plus large réseau généraliste privé au Canada¹²⁷. Dans le contexte spécifique qui est celui de la production télévisuelle canadienne, la série anglophone 19-2 (Bravo/CTV, 2014-) est considérée comme une réussite. Les critiques sont majoritairement très positives, associant cette œuvre à un nouvel âge d'or canadien et soulignant sa filiation avec plusieurs séries états-uniennes dites « de qualité » telles que Breaking Bad, Mad Men, True Detective (Brioux, 2015) et The Wire (Genzlinger, 2016). Uniquement sur la chaîne Bravo, 190 000 téléspectateurs ont regardé en moyenne chaque épisode, ce qui fait de 19-2 la troisième série la plus populaire chez ce diffuseur et la classe au premier rang des nouvelles productions (BellMedia, 1 avril 2014). De manière cumulative, la seconde saison de l'adaptation a été vue par 3.3 millions de téléspectateurs, ce qui en fait « la série originale numéro un de la chaine câblée Bravo » (BellMedia, 13 avril 2015) [nous traduisons] et, plus généralement, une œuvre à succès. Diffusée durant l'été 2016, la troisième saison est venue égaler le nombre d'épisodes de la version originale québécoise. Le 12 mai 2016, Bell Media confirmait même la commande d'une quatrième saison, ce qui permettra au remake de surpasser la longévité de l'œuvre source. Pour sa deuxième saison, le remake s'est vu décerner trois Canadian Screen Awards, dont celui de la meilleure série dramatique ; à l'instar de son homologue québécois, Claude Legault, qui a jadis remporté le prix du meilleur acteur au Gala des prix Gémeaux pour son interprétation du personnage de Ben Chartier, Jared Keeso s'est aussi vu décerner un prix pour sa performance (Canadian Screen Awards, 2015). Les deux versions se font ainsi écho, non seulement à travers leur récit, mais aussi à travers leur réception populaire et critique.

¹²⁷ La série a initialement été commandée pour la chaîne Bravo, mais elle a également été diffusée sur le réseau CTV, tous deux propriétés de Bell Media. Dans un contexte de rendement difficile des œuvres canadiennes-anglaises, Bell a mis au point une stratégie de diffusion multiplateforme. Les épisodes sont également disponibles sur les sites internet de Bravo, de CTV et sur l'application Bravo GO. La série est également diffusée aux États-Unis grâce au service de streaming Acorn TV.

La série 19-2 apparaissait ainsi incontournable dans le cadre de cette thèse compte tenu de sa popularité et de son récit axé principalement sur des personnages masculins. Qui plus est, l'adaptation de cette série fournit une occasion, relativement rare, d'analyser de manière comparative la production québécoise francophone et canadienne anglophone. En effet, comme nous l'avions précédemment mentionné (chap. IV), malgré le rattachement à un même pays, ces deux grandes cultures audiovisuelles ne sont que très rarement analysées conjointement, étant jugées trop différentes. L'étude du phénomène 19-2 permet d'évaluer, à travers un exemple récent, le processus d'adaptation d'une production télévisuelle québécoise et les transformations provoquées par cette « traduction culturelle » (Moine, 2007). Le processus d'adaptation télévisuelle en sol canadien n'a en effet que peu été étudié 128 et ce, malgré le caractère emblématique de ce mode de production au 21^e siècle¹²⁹. Puisqu'un des objectifs centraux de cette thèse est de contribuer au développement des recherches sur les masculinités télévisées québécoises et canadiennes, une telle comparaison permet de révéler les caractéristiques centrales des modèles de genre élaborés d'une version à l'autre, d'une culture à l'autre.

Une telle comparaison nous semble aussi fédératrice d'une réflexion renouvelée sur la spécificité identitaire québécoise, en l'abordant sous un angle relativement inédit, à savoir celui du genre. Il est en effet presque un truisme que d'invoquer la spécificité de la culture télévisuelle francophone du Québec et l'importance que ce médium – au premier chef ses fictions – a eue sur le développement d'une identité nationale. Comme le résume Roger de la Garde, l'interprétation qui prévaut est que le téléroman, en tant que forme emblématique des fictions télévisuelles au Québec,

Pour un rare exemple d'analyse comparative d'une production québécoise et de son adaptation, voir l'article de Justine Huet et Sathya Rao (2012) portant sur le cas de la série Les Invincibles.

La révision de la politique réglementaire de radiodiffusion du CRTC (Conseil de radiodiffusion et des télécommunications canadiennes), annoncée en mars 2015, met à l'avant-plan cette nécessité de valoriser la création de séries canadiennes et québécoises pouvant jouir d'un succès à l'international.

serait « ni local, ni global (ou universel) mais national; il émane de l'histoire d'un peuple en formation et participe à l'accomplissement de son destin qui est de se distinguer des autres peuples, ou sociétés, des Amériques » (2002, p. 2). Ainsi, bien que la production téléromanesque n'ait jamais été totalement autarcique, c'est-à-dire exempte d'influences extérieures américaines (Beeraj et Balthazar, 1995; de la Garde, 2002; Nguyên-Duy, 1995), il est habituellement convenu de reconnaître à la production locale francophone une spécificité identitaire, laquelle renvoie à une volonté d'appropriation du médium de masse à des fins de construction et d'affirmation d'une différence par rapport au reste du Canada. Cette distinction se révélerait à travers « la création [...] des figures légendaires d'américanité au Québec et de leurs rapports de similitude et de différenciation avec les figures légendaires des séries états-uniennes. » (de la Garde, 2002, p. 3)

Or, si cette différence a souvent été revendiquée, elle ne fut que rarement et partiellement abordée sous l'angle des rapports et identités de genre. Qui plus est, à l'ère du formatage, au sein de laquelle le Québec tire aussi son épingle du jeu, il importe de renouveler la réflexion : qu'en est-il aujourd'hui de cette différence culturelle tant revendiquée, alors que la télévision québécoise s'ouvre aux marchés internationaux, se pense de plus en plus en tant qu'exportatrice de contenus et est elle-même marquée par une offre de programmes transnationale? Que se passe-t-il quand le Québec ne cherche plus simplement à se définir, mais aussi à influencer la production télévisuelle étrangère? Au-delà de la différence linguistique, pouvonsnous encore percevoir une différence culturelle dans l'identité narrative des personnages? Et du côté du Canada, comment sont appropriés et adaptés les récits de sa province francophone? Dans un contexte où les remakes de séries québécoises pour le Canada anglais se multiplient, où le phénomène d'adaptation de série agit à titre de vase communicant entre deux cultures souvent perçues comme « incomparables », les identités narratives mises en ondes diffèrent-elles encore fondamentalement?

8.2 Les remakes télévisuels

8.2.1 L'approche théorique du phénomène d'adaptation

Les deux œuvres étudiées dans ce chapitre, à savoir la série québécoise et son adaptation ou remake¹³⁰ anglophone, sont appréhendées dans leur singularité : si nous souhaitons évidemment révéler les similitudes entre les deux versions, nous demeurons également sensible aux différences (discursives, thématiques, scénaristiques, esthétiques), ces dernières étant interprétées comme des adaptations ou traductions du récit à la culture locale. À l'instar de l'approche théorique préconisée dans le reste de cette thèse, l'adaptation anglophone est donc elle aussi appréhendée en tant qu'acte performatif et créatif. Les deux versions de 19-2 doivent en effet être conçues comme des « performances » (Navarro, 2012), c'est-à-dire des adaptations culturelles et situées de la même histoire, ceci afin d'éviter le piège de l'analyse en termes de « fidélité » à l'original. Une comparaison centrée sur la

¹³⁰ Les termes « adaptation » et « remake » sont ici employés indistinctement afin de référer à la version anglaise de 19-2 et ce, bien que nous ayons conscience de la différence reconnue en études cinématographiques. En tant qu'œuvre audiovisuelle inspirée d'une production du même médium, la version anglophone est sans conteste un remake, un terme spécifique aux productions audiovisuelles: « La notion de remake est née au sein de l'industrie hollywoodienne du cinéma pour désigner spécifiquement une technique de fabrication d'un film, contrairement à d'autres formes de reprise et de répétition, comme le genre, l'adaptation, la parodie, le pastiche, qui préexistent, et de longue date, au développement du cinéma et concernent d'autres arts et d'autres industries culturelles (littérature, peinture, théâtre, musique, etc.) » (Moine, 2007, p. 6) Or, nous tenons également à définir 19-2 comme une adaptation afin de l'inclure dans une réflexion plus générale sur le phénomène de transfert/traduction culturel(le). Plus encore, dans le secteur télévisuel, et particulièrement au Québec, le terme « adaptation » est habituellement préféré à celui de « remake ». Dans le cas précis de 19-2, les producteurs et journalistes qualifient habituellement l'œuvre d'adaptation ou, plus simplement, de version anglaise et de série « based on the French original series » (Sphere Media Plus). Par ailleurs, selon Raphaëlle Moine, les remakes cinématographiques « cherchent à être une transposition invisible [qui] affichent l'oubli de la version précédente, à laquelle ils ne cherchent pas à renvoyer » (2007, p. 30); or, les adaptations de séries télévisées sont loin d'afficher un tel déni de l'œuvre source (Moine, 2007). Plusieurs d'entre elles affichent une relation hypertextuelle plus évidente, du moins à travers les paratextes promotionnels. La distinction entre remake et adaptation nous semble donc pertinente, sinon nécessaire, dans le cadre d'études portant sur les pratiques de production télévisuelle et/ou sur les dimensions formelles des œuvres et des nouveaux formats, mais moins dans le cadre d'une étude s'intéressant au phénomène de traduction culturelle.

question de la fidélité amènerait en effet à interpréter toute différence comme une erreur scénaristique, voire un manquement ou une forme d'irrespect face à la série originale. Considérer au contraire l'adaptation comme un acte d'énonciation performatif nous amène à l'envisager comme une réactualisation distincte d'un récit télévisuel populaire; les différences ne sont alors pas perçues comme des fautes, mais comme le signe d'une réinterprétation et adaptation pour une autre culture. Comme l'affirme Navarro : « the analogy with the concept of performance honors the notion of adaptation as negotiation, translation, or exchange » (2012, p. 33). Selon Linda Hutcheon (2006), toute adaptation est en effet une forme de « répétition sans reproduction » [nous traduisons]; un remake, aussi fidèle à l'original ses créateurs l'aient-ils souhaité, découle nécessairement d'un travail de (ré-) interprétation et (re-) création (p. 172):

Of course, there is a wide range of reasons why adapters might choose a particular story and then transcode it into a particular medium or genre. [...] their aim might well be to economically and artistically supplant the prior works. They are just as likely to want to contest the aesthetic or political values of the adapted text as to pay homage. This, of course, is one of the reasons why the rhetoric of "fidelity" is less than adequate to discuss the process of adaptation. Whatever the motive, from the adapter's perspective, adaptation is an act of appropriating or salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new. (2006, p. 20)

Cette posture théorique est corroborée par les études portant sur les formats télévisuels. Compte tenu de l'importance grandissante de la revente des droits d'adaptation, les séries ayant mené à une/des adaptations(s) peuvent elles aussi être appréhendées en tant que *formats*, c'est-à-dire en tant que « technologie[s] culturelle[s] d'échange » (Moran, 1998; Sanson, 2011)¹³¹, plus précisément en tant

¹³¹ Albert Moran propose les définitions suivantes d'un format : « The format is a technology of exchange in the television industry which has meaning not because of a principle but because of a function or effect. » (1998, p. 18) « A format is a cultural technology which governs the flow of program ideas across time and space. » (Moran, 1998, p. 23)

que formats narratifs (narrative-based format (Oren, 2012, p. 368)): « a format is a licensed adaptation based on the intangible property rights attached to a show that a broadcaster acquires and produces when the show's track record demontrates that it is a ratings winner. » (Chalaby, 2012, p. 37) Les concepts de format et d'adaptation (remake) bouleversent les distinctions traditionnelles de l'étranger et du domestique (Sanson, 2011, p. 40), du local et du global (Waisbord, 2004, p. 367), et complexifient dès lors la provenance des discours médiatisés. Néanmoins, comme les recherches sur les formats l'ont dévoilé, l'adaptation d'une œuvre, même du format le plus générique, s'accompagne toujours d'un processus de différenciation, ne serait-ce que minimal. Une adaptation permet fréquemment de réaffirmer une spécificité culturelle et une certaine identité nationale (Esser, 2010; Moran, 1998)¹³². Sur ce point, les fictions ont comme particularité de favoriser davantage que d'autres genres télévisuels l'improvisation créative (creative improvisation) (Moran, 2009, p. 155) et la différenciation culturelle (Moran, 1998, p. 106).

Appréhender les deux œuvres en tant qu'adaptations distinctes permet aussi de prendre en compte deux faits importants : premièrement, que la version anglophone peut dans certains cas être reçue par les téléspectateurs en tant que série originale, et non pas en tant qu'adaptation. Bien que l'origine québécoise de cette série ait été fréquemment mentionnée dans les articles, un téléspectateur n'ayant pas été mis en contact avec ces paratextes pourrait clairement visionner l'œuvre en tant que concept original. Ce point amène à centrer la comparaison, non pas sur l'exactitude de la reproduction, mais sur les particularités des deux œuvres, ceci afin de déterminer comment chacune d'elles « négocie une identité locale » (Navarro, 2012, p. 25) à travers la spécificité (ou la ressemblance) de ses discours. Deuxièmement, le concept de format permet de prendre en compte l'influence qu'une adaptation peut avoir a

¹³² « A [...] level affecting format adaptation is that combination of factors making for communal and national difference. Broadly, these have to do with social matters of language, ethnicity, history, religions, geography and culture. » (Moran, 2009, p. 155)

posteriori sur la perception de l'œuvre, voire sur des remakes subséquents (Navarro, 2012, p. 27). Pour toutes ces raisons, le concept original de la série 19-2 est conçu comme un format donnant lieu à des récits similaires, malgré tout distincts, et dont l'étude peut révéler des stratégies d'articulation, de contestation et de négociation de spécificités culturelles et identitaires au sein d'un environnement télévisuel de plus en plus transnational (Sanson, 2011, p. 40). L'objectif central n'est donc pas de déterminer si l'adaptation anglaise respecte toujours le récit ou la construction narrative des personnages québécois, mais bien d'analyser les masculinités particulières construites par chaque œuvre, sur la base d'un récit hautement similaire.

8.2.2 Précisions concernant la méthode d'analyse

Les deux versions de la série 19-2 ont préalablement été visionnées séparément, en respectant la méthodologie présentée dans le chapitre IV. Subséquemment, l'analyse a été complétée en procédant à un visionnement alterné : un épisode des versions francophone et anglophone a ainsi été regardé en alternance afin de compléter les observations et déceler de manière plus précise les similitudes et les distinctions concernant le récit et la construction narrative des personnages. Il importe de préciser que nous avons élaboré cette méthode puisqu'elle nous semblait adaptée à notre objet d'étude : les deux œuvres possèdent en effet des saisons d'égales longueur et durée (10 épisodes de 44 minutes) et, fait important, leur scénario est très similaire. La plupart des scènes et des microrécits ont été reproduits et agencés avec suffisamment de concordances pour permettre un tel visionnement alterné. De même, sans être identique, l'esthétique de la version anglaise est similaire, ce qui renvoie à une décision de demeurer fidèle à la technique de réalisation de Podz, un des éléments ayant fait la notoriété de la version québécoise. Bien que n'ayant pas réalisé l'adaptation anglophone – à l'exception du premier épisode de la deuxième saison –,

Podz est d'ailleurs explicitement crédité dans le générique de la version de Bravo¹³³. Dans ce contexte, la méthode du visionnement alterné permettait de déceler plus facilement les similitudes et distinctions entre les deux versions et de sélectionner les scènes-clés.

8.3 Le récit de 19-2

Centré sur le corps policier, aussi hétéroclite que solidaire, travaillant au poste 19 du Service de Police Métropolitain¹³⁴, 19-2 est d'abord et avant tout centré sur Ben Chartier et Nick Berrof/Barron, deux policiers fort différents qui patrouillent ensemble dans la voiture numéro 2. Le récit débute au moment du transfert de Ben Chartier au poste 19 : ancien policier pour la Sécurité du Québec (SQ), celui-ci emménage à Montréal afin de patrouiller dans le quartier centre-sud, un des secteurs ayant le plus haut taux d'intervention policière et de criminalité. Celui-ci devient le collègue de patrouille (partner¹³⁵) de Nick Berrof/Barron, un policier ayant 18 ans de service et se remettant difficilement de l'accident de son ancien collègue, Harvey, atteint d'une balle à la tête lors d'une intervention et devenu par la suite invalide. Peu de temps après son arrivée au poste, Chartier se voit toutefois forcé par son supérieur, le commandant Marcel Gendron, de surveiller secrètement Nick, suspecté de comportements répréhensibles. Au fil des péripéties et des coups malheureux du sort, une complicité singulière se tisse toutefois entre les deux hommes, unis par leur confrontation à la dure réalité du métier. Après avoir refusé de faire part des

¹³³ Dans le générique, il est inscrit : « Original series directed by Podz ».

L'erreur dans le nom du corps policier est intentionnelle. Dans la version originale, le Service de police de la ville de Montréal (SPVM) a été rebaptisé Service de police métropolitain. De même, Ben Chartier travaillait pour la Sécurité du Québec (SQ) plutôt que pour la Sûreté du Québec.

¹³⁵ Le terme « partner » est celui qui est utilisé par les personnages dans les deux versions de la série.

agissements de Nick à son supérieur, Chartier est toutefois approché par des membres de la SQ qui lui demandent alors d'enquêter sur tous les membres du poste 19 afin de découvrir l'identité d'une taupe qui se terre au sein de l'équipe et qui transmet des informations importantes à des organisations criminelles. Reconnu pour son intégrité, Chartier accepte de coopérer. Nick Berrof/Barron étant d'abord soupçonné, la taupe se révèle finalement être le sergent Houle, homme affable aimé de toute l'équipe ; les Tours Nord, une organisation criminelle locale, contrôlaient Houle en le menaçant de révéler publiquement des vidéos dans lesquelles celui-ci se livre à des actes sexuels avec de très jeunes filles. Houle met fin à ses jours au moment où Chartier et Berrof/Barron découvrent l'odieux de ses agissements.

Bien que la mort de Houle mette fin aux fuites d'information au poste 19, l'enquête de la SQ se poursuit durant la troisième saison¹³⁶, les policiers suspectant encore Berrof d'agissements illégaux et d'association directe à l'organisation criminelle dont fait partie son cousin. Durant cette dernière saison Nick, récemment divorcé et plus seul que jamais, connaît alors une quête de vengeance sans merci qui mène à une escalade de la violence. Bien décidé à freiner le crime et à venger Harvey, dont l'agression se révèle être reliée à Houle et aux Tours Nord, Nick s'englue progressivement dans une spirale de violence et de mensonges, entraînant malgré lui la mutilation de son fils et la mort d'Amélie, sa sœur et la nouvelle conjointe de Chartier. Avec l'aide de Chartier, Berrof se livre finalement à la police. Dans un dernier moment avant l'arrestation, les deux hommes laissent derrière eux leur badge, symbole d'un métier tant aimé, mais aux conséquences délétères.

¹³⁶ À noter qu'au moment d'écrire cette thèse, seulement les deux premières saisons du remake anglais avaient été diffusées. L'analyse se concentre donc principalement sur les deux premières saisons afin de permettre une comparaison effective. Le récit de la troisième saison de la version québécoise est toutefois résumé, ce qui aidera à décrire un peu plus clairement la vision des masculinités télévisées et le cheminement identitaire des protagonistes. Il nous est toutefois impossible de déterminer si le récit sera similaire dans la troisième saison de la version anglaise.

8.4 « Staying true to its roots » 137: adapter 19-2 pour le public anglophone

Il importe d'entrée de jeu de souligner que la version anglaise de 19-2, signée par Bruce M. Smith¹³⁸, a clairement été produite dans une optique de fidélité à l'égard de la production originale : la trame narrative est grandement similaire, reproduisant intégralement la plupart des péripéties. Ce respect face à l'œuvre source est d'ailleurs souvent mentionné lors d'entrevues (Szklarski, 28 janv. 2014; Baillargeon, 25 janv. 2014). Comme le souligne le producteur Jocelyn Deschênes :

On a voulu garder le maximum de la série francophone, l'esprit de la production. [...] C'est une série plus près de l'humain, plus humaniste que la majorité des séries policières habituelles, où on mise plus sur l'action. On voulait aussi garder l'aspect plus poétique, avec l'intériorité, un certain lyrisme aussi. (cité dans Baillargeon, 25 janv. 2014)

Lors de la deuxième saison, certains microrécits diffèrent toutefois davantage: certains événements peuvent ainsi arriver plus tôt ou plus tard, selon la version, ou encore diverger, sans toutefois modifier en profondeur le macrorécit. Fait encore plus significatif, l'adaptation anglophone a été tournée dans la même ville, Montréal; les policiers travaillent dans le même poste 19 que leurs homologues francophones. Aux dires des producteurs et acteurs de l'adaptation, le choix de Montréal, en tant que location principale, permettait de renouveler les décors des séries policières canadiennes, habituellement tournées à Toronto ou à Vancouver (Tepper, 28 janv. 2014). Par le fait même, ce choix de lieu contribue à rapprocher davantage l'adaptation de la version québécoise en référant aux mêmes réalités géographiques.

¹³⁷ Nous empruntons cette citation au journaliste Sean Tepper du *Toronto Star* : « Cop drama 19-2 has Quebec savoir faire » (28 janvier 2014).

¹³⁸ Bruce M. Smith a notamment été *showrunner* pour la série *Cracked* (CBC, 2013) et scénariste pour *Durham County* (The Movie Network, 2007-2010), sujet du prochain chapitre.

Le remake anglais 19-2 représente ainsi un cas rare d'adaptation sans processus de transposition spatiotemporelle : cette fiction ne cherche ni à relocaliser géographiquement le récit ni à l'adapter à une autre époque, mais bien, d'abord et avant tout, à l'adapter linguistiquement afin de représenter le point de vue de la communauté canadienne/québécoise anglophone. Il est également significatif que bon nombre de personnages de la nouvelle mouture conservent les noms à consonance francophone de la version québécoise (Ben Chartier, Isabelle Latendresse, Audrey Pouliot, Julien Houle, Marcel Gendron, Jean-Marc Brouillard, etc.); nous pourrions voir dans ce choix scénaristique une volonté de fidélité au scénario original, mais aussi, oserons-nous avancer, de représentation d'une perception « anglophone » de la réalité montréalaise où les francophones sont envisagés comme le groupe dominant en termes démographiques et culturels. Le caractère identique des lieux et de la plupart des noms permet de conclure que la langue est perçue comme un des éléments primordiaux d'articulation des différences culturelles agissant sur la formation des idéologies et des conceptions sociales des genres.

Certaines figures narratives sont fréquemment employées dans la version québécoise originale : on retrouve notamment de nombreux *flashbacks*, des scènes imaginées¹³⁹ par les protagonistes ainsi que des modifications récurrentes du son intradiégétique. Bien qu'occupant une proportion moins importante du récit, ces procédés narratifs ont été reproduits dans la version anglaise et ce, bien que celle-ci ait été réalisée par deux autres cinéastes, Louis Choquette et Erik Canuel¹⁴⁰. Ces procédés semblent ainsi

¹³⁹ Nous avons eu la chance de discuter avec Joanne Arseneau, scénariste pour la série originale québécoise. Elle nous a confirmé que ces scènes imaginées (ce qu'elle nomme des « brèches oniriques ») étaient déjà prévues dans le scénario. Il ne s'agit donc pas d'un procédé narratif ajouté au moment de la réalisation ou du montage. Celui-ci a toujours été envisagé comme une dimension centrale de l'œuvre.

¹⁴⁰ Ces deux artisans avaient déjà travaillé auparavant pour la télévision canadienne-anglaise et cumulé de multiples expériences de réalisation au sein de l'industrie québécoise. En plus de son travail remarqué au Québec pour la série Fortier, Erik Canuel a réalisé des épisodes de séries canadiennes, notamment Big Wolf on Campus, Being Erica, Being Human, Flashpoint et Bullet in the Face. Louis

avoir été interprétés comme des éléments fondamentaux et inaltérables de 19-2 et de son traitement du genre de la série policière. Selon Amanda D. Lotz, les scènes ou séquences imaginées (fantasy sequences), de plus en plus populaires dans les fictions télévisées centrées sur des hommes, permettent une focalisation sur les émotions et le vécu de ceux-ci et, dès lors, une exploration plus complexe de la masculinité: « dream sequences or hallucinations [are used] to texture the characterization of their protagonists beyond that possible in the realist space of the narrative » (2014, p. 56). Les séries se rejoignent donc à travers cette volonté d'axer le récit sur l'exploration intimiste de la psychologie de personnages majoritairement masculins.

Les scènes d'action occupent toutefois une place légèrement plus importante dans la version anglaise. L'accélération du rythme de la série est d'ailleurs souvent mentionnée lors d'entrevues (Lauzon, 19 déc. 2013 ; Baillargeon, 25 janv. 2014). De même, la musique originale de l'œuvre québécoise, composée par Nicolas Maranda, a été reprise pour la version anglaise, pour être ensuite légèrement modifiée : le tempo de certaines pièces a été accéléré et certaines percussions ajoutées afin de proposer une musique plus haletante, notamment lors des scènes de poursuite. Au contraire, dans la série québécoise, la musique extradiégétique demeure habituellement lente; les pièces musicales dramatiques, méditatives, aux sonorités enfantines ou mélancoliques (saxophone, piano, violoncelle) couvrent fréquemment la bande-son lors des scènes d'action. Sans être absentes de la version anglaise, ces pièces mélancoliques ont donc été moins fréquemment utilisées, ce qui contribue ainsi à créer deux ambiances distinctes et une vision différente de la psychologie des personnages lors des scènes d'action : alors que la série québécoise met l'accent sur la tragédie des protagonistes, se sentant souvent impuissants devant la misère humaine, la version anglaise souligne davantage l'action et diminue légèrement la

Choquette est quant à lui reconnu pour son implication à la réalisation de plusieurs séries québécoises (2 frères, Rumeurs, Temps dur, Cover-girl, Le gentleman, Mirador) en il a participé à la réalisation de l'adaptation anglophone Rumours pour la CBC.

charge pathétique. Comme le souligne Adrian Holmes, interprète de Nick Barron, la plus grande prédominance de l'action dans la version anglaise serait une différence importantes entre les deux séries : « Our show may have a little more action, our pace may be a little bit faster, however we did pick up on many similar characteristics and the style of the show is pretty much parallel » (Tepper, 2014). En somme, ces deux séries partagent certes de grandes similitudes scénaristiques et esthétiques mais, comme nous le verrons maintenant, celles-ci divergent néanmoins quant à leur construction des identités masculines.

8.5 Ben Chartier, entre vulnérabilité et pouvoir

Transfuge de la SQ, Ben Chartier (Claude Legault/Jared Keeso) (voir Annexe D, figure 1, p. 501) est un homme droit, moral, dévoué à son travail et possédant de bonnes aptitudes communicationnelles. Toutefois, un des traits identitaires centraux est sans conteste sa droiture morale. Loin des héros « mauvais » (Jost, 2015) ou rebelles de nombreuses séries états-uniennes du 21^e siècle, Ben Chartier affiche au contraire une moralité quasi exemplaire et une grande capacité d'abnégation. Un flashback important de la première saison, autant dans sa version francophone qu'anglophone, concerne d'ailleurs l'arrestation par Chartier de son propre père après que celui-ci ait frappé un enfant en conduisant en état d'ébriété. Rejeté de sa famille à la suite de ce geste, lequel est perçu comme une véritable trahison des liens filiaux, Chartier accepte de porter le poids de la culpabilité et de la solitude, convaincu de la nécessité de son geste, et déménage par conséquent à Montréal.

De nombreux dialogues des deux séries soulignent le côté poli et respectueux de Chartier ainsi que son respect de l'autorité. Dans la version québécoise, le commandant Gendron le décrit ainsi avec admiration : « Bonne réputation, du cran,

dévoué, calme. D'ailleurs, ça va faire un très bon coéquipier pour Nicolas Berrof. » (s01-e01) La lieutenante-détective Isabelle Latendresse le décrit également comme un homme « droit, intègre » (s03-e04). Au début du récit, Chartier semble ainsi représenter, en quelque sorte, la masculinité tourmentée mais idéaliste. Élevé par un père alcoolique et irresponsable, cet homme a dû, dès son plus jeune âge, acquérir une autonomie et savoir porter le poids moral, y compris des actes d'autrui. Habilement signifiées grâce à certaines stratégies narratives, les fréquentes pensées de Chartier concernant son père (les mensonges formulés pour le sauver, les actes commis pour le protéger, le traumatisme profond terré en soi face à une figure paternelle défaillante, à la fois honnie et aimée, la peur de la ressemblance filiale, le poids de la déception paternelle le la contribuent à enrichir son identité et à illustrer ses tourments.

19-2 est une série caractérisée par une construction complexe, multifractale, de la temporalité. Selon Picard et Lacasse (2015), la narration de l'œuvre québécoise est souvent construite selon une temporalité psychique, laquelle permet de représenter le monde intérieur des protagonistes, en premier lieu celui de Chartier et Berrof. Celleci est construite « en faisant se succéder deux points temporels non synchroniques par le biais du montage », c'est-à-dire sans repère temporel, sans créer de rupture narrative évidente entre une scène imaginée/remémorée et le reste du récit :

[La temporalité psychique] se manifeste dans 19-2, de façon continue et répétée, lorsqu'un personnage est en proie à des réminiscences ou à des visions. À l'encontre des séries télévisées normées, qui offrent des flash-backs et plus rarement des flash-forwards, sous la forme de séquences codées, souvent assorties de repères temporels, afin d'assurer leur lisibilité immédiate et univoque, la temporalité psychique mise en œuvre dans la série télé de Podz plonge en apnée dans les psychés, afin de construire des nappes de pensée, pour parler comme Deleuze. [...] Procédant sans prévenir et souvent même sans se

¹⁴¹ Lors d'un flashback, le jeune Ben accompagne son père à la chasse. Ivre, celui-ci enjoint son fils à tirer à la carabine en lui disant: « Fais un homme de toé. » (s01-e04) Le père tire alors accidentellement en direction de la voiture, sous le regard effrayé de Ben. En peu de mots est ainsi résumé le rapport conflictuel au père ainsi que le souvenir durable d'injonctions normatives au genre.

dénoncer, étant aussi brève que fugace, la temporalité psychique emmêle et déconcerte, autant qu'elle impose un courant de conscience, qui surligne la présence d'une subjectivité. » (Picard et Lacasse, 2015, p. 10)

La réalisation, mise au service de la révélation intime de subjectivités tourmentées et complexes, apparaît indéniablement comme un élément central des masculinités construites dans cette œuvre. La vision auctoriale se trouve ainsi, selon nous, au service d'une vision singulière du genre. En ce qui concerne Chartier, il importe d'analyser sa construction narrative à l'aune de cette particularité du scénario, de la réalisation et du montage : grand idéaliste, cet homme est malgré tout habité par des tourments existentiels et identitaires. Sa moralité n'est donc pas le fruit d'un déni; elle est plutôt une voie importante de maintien de son identité. Chartier n'est pas seulement un homme qui croit en la justice, mais qui a besoin d'y croire.

La rectitude morale de Chartier apparaît aussi centrale, sinon plus, dans la version anglaise, et est fréquemment rappelée par des dialogues. Lors d'une discussion concernant une possible mutation dans un autre poste, sa loyauté est rappelée explicitement :

Gendron: Sgt Dugas here wants you on his shifts.

[...]

Chartier: Well, if that's where I'm needed, that's where I'll go.

Dugas: Loyal and obedient. It's like a human canine.

[…]

Gendron: [...] I think you've been a positive influence on Nick, and I'd like to see it continue. [...] What about you, Chartier? Where do you wanna go?

Chartier: Well, with, uh, all due respect, sir, I'd prefer to stay where I am. I don't like to give up.

Dugas: Ah, he's too perfect. (s01-e05)

Comme le mentionne ensuite Gendron au sergent Houle : « He's a reliable officer. I wish I had more. » (s01-e05) Considérant que l'insoumission face à l'autorité et à la

loi est un trait identitaire récurrent chez plusieurs personnages masculins, surtout dans les séries policières depuis les années 1970 (Cooke, 2008, p. 32), cette moralité et ce respect de Ben face à ses supérieurs – sauf en de rares occasions – doivent être soulignées comme des caractéristiques centrales. Cette rectitude morale est évidemment parfois critiquée ou moquée par ses collègues; dans la version québécoise, Nick Berrof nomme ainsi son *partner* « monsieur by the book », soulignant le côté inhabituel et risible d'un tel respect des règlements. De même, dans les deux versions, Nick traite Chartier de « straight » à la suite d'un commentaire sceptique et moralisateur concernant la possibilité d' « une baise anonyme sans conséquence ». Le quolibet dont il est affublé (le « chevreuil » en français / le « deer » ou « Bambi » en anglais) est aussi un rappel des origines régionales de Ben et une façon de moquer son moralisme comme étant difficilement en phase avec la réalité urbaine montréalaise.

La version anglaise représente également la temporalité psychique de Chartier, ce qui permet encore une fois d'illustrer les moments traumatiques ou définitoires de son existence. Toutefois – et ceci est important –, ce genre d'analepses confondantes (Picard et Lacasse, 2015, p. 10) occupe une moindre proportion au sein de l'économie générale du récit du remake; leur occurrence ira d'ailleurs en s'amoindrissant jusqu'à devenir un élément narratif secondaire dans la deuxième saison. Ces stratégies narratives n'apparaissent donc pas comme une dimension aussi centrale du récit, et donc de la construction identitaire de Chartier. Sans être niés, les tourments des deux policiers principaux sont minorés, présentés comme une dimension plus secondaire, voire temporaire, de leur cheminement existentiel.

Si cette différence concernant la construction formelle de l'identité de Chartier pointe déjà en direction d'une interprétation distincte du personnage, d'une version à l'autre, l'articulation de certains arcs narratifs, ainsi que le jeu des acteurs, mettent en lumière une distinction encore plus importante, à savoir la représentation de son émotivité.

Dans la version québécoise, Ben est certes présenté comme un homme droit, moral et confiant, mais aussi comme un être très sensible et fréquemment vulnérable, ces deux traits étant même parfois exprimés en public. La sensibilité et la vulnérabilité de Chartier constituent des dimensions centrales de son identité de genre dans la version francophone. Au contraire, dans la version anglaise, cette sensibilité et cette vulnérabilité sont nettement moins prédominantes et ce, même si le personnage est tout autant défini comme un être sensible dans son descriptif officiel¹⁴². Chartier est au contraire représenté comme un homme plus stoïque, affirmatif et en contrôle. L'étude détaillée de quelques arcs narratifs, scènes et séquences permet de bien mesurer les différences entre les deux œuvres.

Une péripétie charnière de la première saison concerne une accusation de faute professionnelle à l'endroit de Chartier, à la suite de l'arrestation d'un jeune criminel dénommé Gariépy. Dans la version québécoise, le policier poursuit ce jeune homme après que celui-ci ait cambriolé un commerce et poignardé un des employés. Il pointe alors son arme en direction du criminel, lequel apparaît soudain déstabilisé, ayant entendu un bruit similaire à un coup de feu; il est ensuite arrêté. Une fois détenu, le jeune Gariépy dépose une plainte à l'endroit de Chartier en affirmant que celui-ci a tiré en sa direction, sans raison valable. Un arc narratif important de la première saison québécoise concerne ainsi cette fausse accusation qui pèse contre Chartier; cet homme tentera de convaincre ses supérieurs qu'il n'a pas tiré sur le suspect, alors même que les doutes s'intensifient et qu'un témoin corrobore la version du détenu. Cet arc met en évidence le sentiment d'impuissance et d'injustice de Ben qui, tout en essayant d'être moralement exemplaire, est confronté à la dure réalité de sa profession. Lors d'un épisode ultérieur, il sera révélé que le bruit entendu était en

(http://www.bravo.ca/shows/19-2/cast) (dernière consultation janvier 2017)

¹⁴² Un passage du descriptif officiel de Ben Chartier sur le site web de la chaîne Bravo se lit ainsi : « Honest, uncomplicated, and sensible. Or so he seems. He bears emotional scars. »

273

réalité un fusil à clou qui avait été activé non loin de la scène d'arrestation. Chartier

est alors lavé de tout soupçon.

Cette même péripétie se déroule tout autrement dans la version anglaise. Lors de la même séquence, Ben fait effectivement feu en direction du cambrioleur après l'avoir vu brandir un couteau, adoptant ainsi un rôle plus actif et téméraire. L'arc narratif diffère ainsi de manière importante : il est question dans le remake, non pas d'une fausse accusation, mais plutôt d'une enquête concernant un acte réellement commis. De retour au poste *nineteen*, tous ses collègues l'applaudissent d'ailleurs pour son acte héroïque, mais au lieu de célébrer l'arrestation, comme dans la version québécoise, ceux-ci le félicitent explicitement pour avoir tiré sur l'homme.

Beatrice: First week on the job and he shoots a guy.

Houle: Not a guy, a scumbag. Very nice work.

Chartier: Thank you.

Brouillard: Starting off with a bang, man. Attaboy. (s01-e01)

Dans la nouvelle version, Ben affirme ainsi, sans ambages, avoir tiré sur le suspect, tout en clamant que le geste était justifié et ne peut donc être considéré comme une faute professionnelle. Alors que la version francophone nous présente un homme relativement vulnérable face à la situation, dans la version anglophone, le même Chartier apparaît beaucoup plus confiant et affirmatif, n'hésitant pas à défendre ses arguments avec assurance. Lors d'une scène subséquente, Chartier et sa supérieure, la sergente Latendresse, discutent ainsi des accusations qui pèsent contre lui. Au poste dix-neuf, Chartier déclare, tout bas : « J'ai pas tiré. » (s01, ep02) Cette courte scène dévoile la vulnérabilité du personnage, poussé dans ses derniers retranchements, ne pouvant que rappeler son innocence et espérer une issue favorable. Au contraire, au poste nineteen, Chartier adopte une attitude plus défensive et rétorque, sur un ton assuré : « It was a clean shot. » (s01-ep02)

Dès l'épisode suivant, une altercation entre Ben Chartier et les membres d'un gang de rue est l'occasion d'appuyer davantage cette construction différentielle du personnage. Surpris par un des jeunes, Ben fait feu dans un mouvement de panique, mais se retrouve rapidement piégé; un des assaillants pointe alors un pistolet sur son visage et menace de tirer. La réaction et les actes subséquents de Ben Chartier apparaissent des plus révélateurs. Dans la version québécoise, celui-ci demeure relativement silencieux lors de son agression; son visage, filmé en gros plan, exprime une peur aiguë, alors que l'arme est braquée sur lui (voir Annexe D, figure 2, p. 501). Lorsque Nick réussit finalement à faire fuir les assaillants, Ben est représenté comme un être visiblement affecté et vulnérable : il se distancie pour reprendre son souffle, tremble et pousse quelques gémissements de peur, sous le coup de l'émotion. Les deux protagonistes sont filmés en plans rapprochés, tremblants et haletants. Ben accepte ensuite que Nick lui fournisse illégalement une balle de service afin de camoufler le fait qu'il ait tiré, compte tenu des accusations qui pèsent déjà contre lui. La fin de cette scène traduit ainsi le dilemme moral de Chartier qui accepte d'aller à l'encontre de ses principes afin de préserver son emploi :

Berrof: Là, il faut se rapporter. On dit quoi? [Chartier hoche la tête en signe d'indécision.] Tabarnack, là, il faut appeler, là!

Chartier (affirmatif): Il me manque une balle de service.

Berrof: Je peux pas décider ça pour toi. Moi, je suis prêt à jouer by the book, si c'est ça que tu veux. On rentre au poste pis on dit ce qui s'est passé.

Chartier: J'ai déjà une enquête sus l'dos.

Berrof: Ouais. Pis là, ils vont nous demander pourquoi on n'a pas appelé de backup. [Il hausse le ton.] Pourquoi moi, je les ai laissés partir! On est dans marde!

[Gros plan sur le visage de Chartier, muet.]

Berrof: Ok. Ok. Une balle de service, ça se trouve.

[Chartier s'éloigne et hoche la tête en signe de désapprobation.]

Chartier (tout bas): Fuck. S'tie.

[Un flashback met en scène Chartier qui annonce à Gendron qu'il ne veut pas dénoncer Berrof. Retour ensuite à la scène entre Chartier et Berrof.]

Chartier: Je l'ai [Gendron] envoyé chier. Là, je suis sus le bord de la porte.

Berrof: Ok. Mais là, tu fais quoi?

[Gros plan sur le visage de Chartier. Il déglutit, l'air troublé.]

Chartier (au walkie): 19-2. Vérification terminée. Y'a rien d'anormal. On rentre au véhicule. (s01-e02)

Au contraire, dans la version anglophone de la même scène, Ben agit de manière plus stoïque et brave devant ses assaillants. Au péril de sa vie, il enjoint même son collègue à faire feu sur le jeune qui le tient en otage: « Shoot him. Nick, shoot him. » (s01, ep02) (voir Annexe D, figure 3, p. 502) Ben est ainsi représenté comme un homme beaucoup plus en contrôle de sa peur et de son stress, prêt à risquer sa vie pour neutraliser un agresseur. Au moment où les deux criminels fuient la scène, Ben tente même de les rattraper – tout à l'opposé du personnage dans la version québécoise –, mais s'arrête, surpris que son collègue n'en fasse pas autant. La scène se termine ainsi en une confrontation plus directe, fort différente, entre Ben Chartier et Nick Barron:

Ben: What are you doing? Let's go after them.

Nick: They're gone. This is their home.

Ben: So we call in units. We canvass houses.

Nick: It's not gonna happen. I told you these guys are small-time.

Ben (crie): He just had a fucking gun to my head!

Nick (crie plus fort): And now it's over! [Ben regarde Nick en silence, interloqué.]

Nick: How it's gonna look, hum?

Ben: Are you telling me not to call this in? Are you crazy...I...fired a round.

Nick: Yeah, and it wouldn't be your first time either. [silence] Look, I can get you a service bullet.

Ben: Nick, we...we didn't do anything wrong. I just had a gun to my head.

Nick: There's nothing but trouble for us if you call this in. Trust me.

[Ben, la larme à l'œil, apparaît troublé et frustré.]

Ben (prend son walkie): 19-2. We couldn't find the vandals. There's nothing to report.

Dans cette seconde version, la tristesse et l'émotion de Ben semblent davantage résulter d'une forme de frustration, de regret de ne pas pouvoir respecter ses principes et de devoir mentir, plutôt qu'une peur de la mort. Compte tenu des différences scénaristiques, cette scène représente à notre avis un moment exemplaire de construction narrative du personnage de Ben Chartier et, par extension, de modèles différentiels de masculinité.

Dans les deux versions, Ben Chartier est donc un homme animé d'un grand sens de la justice; toutefois, dans l'œuvre québécoise, il est aussi caractérisé par une vulnérabilité et une sensibilité plus manifestes. La peur et l'angoisse sont des émotions plus centrales : ainsi, il est certes représenté comme un être prêt à défendre des idéaux de justice, mais pas nécessairement au prix de sa vie. Ceci pourrait renvoyer à une interprétation culturellement distincte de l'exemplarité morale : une moralité légèrement plus ambiguë au Québec, une rectitude morale énoncée de manière plus emphatique au Canada anglais. Dans la version anglophone, Chartier est aussi représenté comme un homme plus ouvertement héroïque, même prêt au plus grand des sacrifices afin de freiner le crime. Sans être totalement exempt d'émotions, il apparaît néanmoins plus affirmatif et en contrôle, beaucoup moins déstabilisé émotionnellement et physiquement. Plus tard, lorsque Nick remet une balle de service à Ben, la réaction du personnage diverge encore, soulignant davantage cette distinction morale : alors que dans la version québécoise, Ben se contente de prendre l'objet en remerciant discrètement Nick, la nouvelle mouture présente un homme beaucoup plus mal à l'aise. Celui-ci refuse d'abord d'en prendre possession et se dit prêt à tout avouer : « I just can't sit on it. It's not right. » Ce n'est qu'après que Nick ait appelé un collègue afin de l'informer de leur altercation avec le gang et lui demander de mettre ces gens « sur le radar » que Ben accepte de prendre la balle de service à contrecœur. (s01-e02)

La construction de scènes et d'arcs narratifs subséquents confirme encore, selon nous, cette différence en ce qui concerne la représentation des émotions et de la vulnérabilité de Chartier. Cette survalorisation/amoindrissement de la sensibilité du

personnage n'apparaît peut-être jamais aussi évidente qu'à la suite du premier épisode de la seconde saison. Ayant fait grand bruit et ayant été salué pour sa virtuosité technique, cet épisode concerne l'intervention des policiers du 19 lors d'une tuerie dans une école secondaire. S'inspirant du tristement célèbre massacre au collège Dawson, les deux versions de l'épisode ont été réalisées par Podz; contenant un planséquence immersif de plus de treize minutes, ce microrécit se termine après que Chartier ait dû abattre l'adolescent responsable des meurtres, un acte doublement traumatique du fait de l'âge de l'assaillant et du fait qu'il s'agit de la première personne que Ben doit tuer. Central dans la série, ce trauma est d'ailleurs magnifiquement communiqué aux téléspectateurs lors de la dernière scène de l'épisode. Sans musique, sous une lumière crue et sous le vrombissement obsédant des néons, Nick tente de réconforter Chartier, traumatisé et habité par la culpabilité. Les deux scènes se terminent au moment où celui-ci apprend que le tueur était âgé de quinze ans; ses pleurs silencieux traduisent sa douleur compassionnelle.

Quelques petites différences sont certes perceptibles entre les deux versions de cette scène réalisée par Podz : alors que dans la version québécoise, Chartier interroge plus longuement Berrof afin d'être rassuré quant à ses actes, dans la version anglaise, ses propos plus brefs sont formulés à l'affirmative, celui-ci se convainquant *lui-même* du bien-fondé de son geste. Le protagoniste y apparaît certes hésitant et traumatisé, mais la différence énonciative pointe déjà en direction d'une divergence identitaire quant à l'articulation de sa confiance et de sa vulnérabilité. Toutefois, dans l'ensemble, les scènes sont construites de manière extrêmement similaire, ceci étant probablement dû à la présence du même réalisateur ainsi qu'à la notoriété insigne de cet épisode et de sa scène finale, largement médiatisée¹⁴³. Les deux versions se reflètent, y compris

¹⁴³ Dans la version anglaise, cette scène finale est toutefois précédée d'une autre, exclusive. De retour au poste, Chartier est convoqué par Gendron qui lui demande quoi dire à son sujet aux médias : « I wanna know what to put up for the media about you. […] They're looking for a hero. » Chartier regarde par terre, catatonique : « Give'em Tyler. » Son héroïsme, sa moralité et sa modestie sont ainsi rappelés au téléspectateur.

dans la composition de l'image et la position inverse du personnage principal. Le silence de plusieurs secondes à la fin de la scène apparaît également comme un élément central pour la construction narrative du personnage. Si rare à la télévision (Butler, 2012, p. 330), le silence traduit ici la douleur indicible de Ben, son trauma et son intériorité. La similitude entre ces deux épisodes (s02-e01) rend par conséquent plus frappantes les distinctions opérées ultérieurement concernant le choc posttraumatique de Ben. En effet, bien que dans les deux cas, celui-ci semble réfractaire aux psychologues et aux solutions thérapeutiques – trait récurrent de la masculinité –, la version québécoise explore son traumatisme de manière plus emphatique. Un plus grand nombre de scènes construites selon une temporalité psychique et/ou quantique (Picard et Lacasse, 2015) ont été intégrées afin de représenter les pensées ou réminiscences traumatiques de Ben et explorer la « dimension particulièrement visuelle du trauma en tant que désordre psychique » (Kaplan, 2005, p. 13) [nous traduisons] 144. Par exemple, lors d'une scène, Chartier est assailli d'images troublantes de la tuerie après avoir vu un article dans le journal. Plus encore, les scènes semblent parfois construites selon une véritable temporalité quantique (Picard et Lacasse, 2015), comme une tentative de représentation phénoménologique de la complexité du trauma où le temps se délie, bouscule la linéarité, sort véritablement « de ses gonds » (Picard et Lacasse, 2015). L'irruption imaginaire du père de Ben durant certains épisodes sert aussi à révéler ses pensées, ses crises existentielles passagères et sa culpabilité. Se tenant à l'écart des autres au bar, Chartier imagine être confronté aux jugements de son paternel : « Crisse de bonne police, mon gars. Il met son père en dedans, il tue un kid...C'est de même, les chiens. Une fois que ça a pris le goût du sang, c'est pus capable de s'arrêter. » Le policier est également filmé dans sa baignoire, l'air catatonique, voyant tout près de lui gire le corps du jeune tueur. Toujours dans le même épisode, Chartier fait même part de ses hallucinations à Berrof:

^{144 «} Given trauma's peculiar visuality as a psychic disorder [...] » (Kaplan, 2005, p. 13)

Chartier: Le kid...je le vois partout.

Berrof: C'est normal.

Chartier: Dis pas ça à Houle. (s02-e02)

Bien que Chartier demande à Berrof de garder le silence afin de ne pas mettre son emploi en jeu, il est néanmoins des plus significatifs que celui-ci soit capable d'avouer sa vulnérabilité et les émotions qui l'habitent à son partner¹⁴⁵. Au contraire, dans la version anglaise, l'occurrence des scènes d'exposition des pensées et du trauma a été diminuée. Loin d'en parler, Chartier nie ses problèmes psychologiques et manifeste un malaise plus évident à avouer une forme de vulnérabilité.

Baron: You getting some rest?

Chartier: Yeah, why? Baron: You look wired.

Chartier: Too much coffee. [silence de quelques secondes] You, huh, having

dreams or anything about...

Baron: About the shooting?

Chartier: No huh I don't know it was...

Baron: You seen the cop shrink?

Chartier: Yeah. I don't know what I'm supposed to say there. You know, the

kid was shooting other kids, so I had to use deadly force, end of story.

Baron: Don't quite put it like that. [...] Don't be defensive.

Chartier: Why would I...[il s'arrête net] You can fuck off. [Il sourit.]

Baron (il rit): It's allright. Been there. (s02-e02)

Une scène exclusive à la version anglaise montre d'ailleurs Chartier chez sa psychologue. Mal à l'aise, ce dernier fait référence à sa culpabilité, mais décide soudainement de se taire et de quitter, refusant encore une fois de reconnaître le

¹⁴⁵ Dans la version québécoise, ce trait du personnage est central lors d'autres scènes; ainsi, lorsque celui-ci se fait poignarder par un cambrioleur (s03-e04), sa peur est tout aussi palpable. Il pleure, il gémit et apparaît paniqué à l'idée de mourir; sa vulnérabilité est tout sauf cachée.

trauma¹⁴⁶. Il importe ici de souligner que la différence narrative tient surtout à la *performance* de genre reliée au traumatisme : si dans la version québécoise, Chartier peut exprimer une certaine vulnérabilité tout en conservant une identité de genre somme toute cohérente, ce même état émotionnel est représenté comme devant être davantage nié et tu dans la version anglaise, comme s'il s'agissait d'un élément non conforme à la masculinité.

Cette différence se répercute aussi sur les choix scénaristiques opérés concernant la représentation de sa relation avec sa conjointe Catherine. Un arc narratif secondaire de la première saison concerne en effet la rupture temporaire de ces deux personnages. Dans une scène de la version québécoise, Catherine fait comprendre à son conjoint qu'elle souhaite une séparation. Ben est alors représenté comme un homme affligé, attristé, néanmoins respectueux de sa décision et acquiesçant silencieusement (s01-e05). La scène d'ouverture de l'épisode suivant le montre ensuite profondément attristé, en pleurs à la suite de sa rupture. Dans la version anglophone, le même protagoniste adopte toutefois une attitude plus hostile face à la suggestion de séparation de Catherine; alors que celle-ci tente de lui faire comprendre qu'elle ne peut pas aller vivre avec lui à Montréal, Ben adopte une attitude colérique et quitte subitement la maison, sous le regard chagriné de sa conjointe. Le protagoniste est ainsi représenté comme un homme dont l'amour-propre l'amène à manifester plus clairement son désaccord et à ne pas se soumettre passivement à une décision qu'il réprouve. Dans l'épisode suivant, Chartier s'entraîne simplement, l'air méditatif, en regardant la ville, semblant moins affecté psychologiquement. Ces rapports de genre sont reproduits dans la deuxième saison après la réconciliation et l'emménagement de Catherine à Montréal. Dans la version québécoise, Ben, l'éternel romantique, espère fonder une famille; or, il découvre plus tard que celle-ci prenait des contraceptifs en cachette. Trahi par la femme qu'il aime, il est une fois de plus

¹⁴⁶ Dans la version anglaise, le trauma de Ben est surtout communiqué à travers la présentation d'un moment d'hallucination en début d'épisode.

confronté à l'abandon lorsque celle-ci lui avoue vouloir rompre définitivement, prétextant qu'ils ne sont « plus dans le même monde » (s02-e03). Au contraire, dans la version anglaise, Ben est directement responsable de la rupture : à la suite d'une relation adultère avec Amelie, la sœur de Nick Barron, Chartier rompt avec Catherine, laquelle apparaît absolument dévastée.

Des moments de dialogue soulignent aussi le romantisme et la sensibilité de Chartier dans la version québécoise; il s'agit d'un homme qui exprime ouvertement un besoin relationnel et affectif. Ainsi, lorsqu'il tombe amoureux d'Amélie, la sœur de Berrof, une femme en couple avec un autre homme, Ben n'hésite pas à lui faire part de ses sentiments et, surtout, de son manque affectif: « Voilà. J'ai rien, moi, Amélie. Je manque de toute. [...] Je serai pas ton backup. » (s02-e06) Lorsqu'Amélie décide finalement de s'investir dans une relation avec lui, celui-ci s'exclame: « Avant, ma vie, a finissait après mon shift. Là, t'es là. » (s03-e02) La version anglaise souligne également le romantisme du personnage, tout en diminuant l'occurrence de dialogues qui pourraient remettre en question son indépendance. En d'autres termes, si le personnage québécois recèle une part évidente de vulnérabilité, étant affecté mais résilient face aux décisions d'autrui, la version anglaise réaffirme plus fortement l'autonomie, niant toute forme de passivité du sujet masculin. Se dessinent ainsi deux visions différentes de la masculinité et, plus encore, des rapports hommes-femmes.

Bien que renvoyant à des détails scénaristiques, une autre différence narrative témoigne selon nous d'une construction distincte de la masculinité, à savoir l'attitude et les mots employés par Chartier lors de ses interventions policières. Dans la version québécoise, celui-ci demeure peu loquace ou émet des phrases directement reliées au protocole. Au contraire, dans la version anglaise, Chartier emploie plus fréquemment des mots vulgaires ou des attaques verbales directes. Ainsi, lors de la poursuite du jeune voleur dans le premier épisode, Chartier n'hésite pas à l'insulter avant son arrestation : « asshole », « you prick! » De même, lors d'un épisode ultérieur, celui-ci

émet des propos condescendants servant à affirmer son pouvoir et son autorité devant les membres d'un gang de rue : « Hey, you got a problem? You want one? [...] Fucking prick. » (s01-e06)

Plus éloquente, à notre avis, est l'attitude de Ben lors d'une altercation avec un jeune homme responsable de l'agression violente d'Audrey, une collègue du poste 19. Ayant appris l'identité du jeune criminel, tous les policiers et policières décident de se rendre à son lieu de travail afin de venger leur collègue. Cette scène de confrontation est un moment important de construction narrative de Ben Chartier, puisque celui-ci est sommé par le sergent Houle de s'interposer afin d'éviter que les policiers n'agressent le jeune contrevenant. Ben doit ainsi agir à titre de rempart de la moralité face à la tentation du recours à la vengeance et à la violence. Dans la version québécoise, Chartier s'interpose rapidement en braquant son pistolet sur le visage du jeune criminel; cet acte empêche ainsi Nick et ses collègues de le battre sauvagement. La mise au point sur le visage de Berrof communique alors sa frustration de ne pas avoir pu agir; le jeune homme, terrorisé et humilié, est donc arrêté sans problème. Au contraire, dans la version anglophone, Ben n'intervient pas spontanément; il laisse ses collègues s'exécuter pendant quelques instants. Ce n'est qu'un peu plus tard qu'il braque son arme sur le fautif afin d'interrompre l'attaque, en gardant néanmoins une attitude plus agressive, et non sans asséner lui-même un coup supplémentaire. Le même rôle de protecteur - des hommes et de la morale - est ainsi attribué au personnage de Ben Chartier, mais de manière divergente.

L'attitude plus affirmative, voire parfois offensive, de Ben dans la version anglaise nous semble renvoyer à une volonté de préserver, sous une forme actualisée, un modèle de masculinité hégémonique : un homme droit, professionnel, moral, toujours en contrôle, plus stoïque et en position plus évidente de pouvoir. Ben devient ainsi le modèle de l'hégémonie « méritée ». L'emploi plus fréquent de la violence (physique et verbale) dans la version anglophone pourrait servir les mêmes fins : l'attitude

offensive n'y est pas représentée comme une réaction de défense ou de faiblesse, mais bien comme un rappel de l'autorité professionnelle et morale. La violence temporaire semble ainsi justifiée par sa droiture et son attitude de justicier, par son besoin de « faire la leçon » aux fautifs. Telle une figure autoritaire et patriarcale, Chartier se doit de punir les criminels afin de les ramener sur le droit chemin. Bien que ce personnage ne soit pas présenté comme un homme possédant un grand capital économique, le fait que celui-ci use principalement de son autorité envers des criminels issus d'une classe sociale inférieure et de quartiers défavorisés permet également de confirmer son hégémonie.

Certes, l'identité « anglophone » de Chartier demeure nuancée; la masculinité hégémonique se doit de se transformer en tenant compte de l'évolution des représentations sociales, mais aussi du genre de la série policière qui se tourne de plus en plus vers l'exploration de masculinités complexes, ambiguës et tourmentées depuis les années 80 (Feasey, 2008, p. 80). Le slogan promotionnel de la série de Bravo – « Torn by Life. Bound by the Streets » – souligne d'ailleurs, par la voie de paratextes officiels, l'importance que cette œuvre souhaite accorder à la représentation de personnages tourmentés, confrontés à des problèmes professionnels et existentiels. L'analyse détaillée témoigne néanmoins d'une revalorisation plus emphatique de dimensions traditionnelles et hégémoniques du genre masculin à travers les actions et réactions d'un des protagonistes lors de situations hautement dramatiques. Quant à la série québécoise, elle semble davantage pencher vers une fragilisation du modèle de masculinité hégémonique : bien qu'ayant un certain pouvoir - il est policier après tout -, Ben, certes courageux et compétent, n'est cependant pas représenté comme un homme cherchant à installer aussi clairement son ascendant sur les femmes ni sur les hommes. Les quelques scènes de violence du personnage, vers la fin de la série, semblent ainsi davantage servir à montrer son désespoir et sa capacité à se défendre.

Compte tenu des quelques scènes violentes qui se trouvent également dans la version québécoise, il faut toutefois éviter d'interpréter les deux versions de Ben Chartier comme étant radicalement opposées. En effet, tout en étant sensible et vulnérable, Ben Chartier est aussi représenté comme un homme possédant de grandes aptitudes professionnelles. Plus encore, certaines scènes montrent Chartier comme étant capable d'actes violents ou colériques; il est tout à la fois vulnérable et capable de défendre ses intérêts voire, à quelques occasions, de réagir agressivement aux affronts d'autrui. Sa vulnérabilité, sa gentillesse, sa douceur sont ainsi présentées comme des caractéristiques complémentaires à la masculinité traditionnelle, une complexification du modèle plutôt que sa transformation radicale¹⁴⁷. Il nous semble ainsi préférable d'interpréter le personnage de Ben Chartier, dans la version québécoise, comme ce que Donna Peberdy (2011) nomme un modèle bipolaire de masculinité: « Rather than using 'bipolar' to refer to an unstable personality disorder, I employ it here as a way of usefully describing the fluidity of both normative and non-normative constructions of masculine identity as they are enacted on the screen. » (p. 103) Une masculinité bipolaire fait donc référence à un homme conciliant des émotions et traits identitaires souvent conçus comme étant opposés au sein de l'idéologie du genre. Ce concept permet de bien résumer l'identité de Chartier, laquelle est caractérisée par un amalgame de force (hard masculinity) et de douceur (soft masculinity) qui ne saurait être réduite à une de ces composantes 148.

Qui plus est, cette bipolarité identitaire semble être interprétée comme la clé de son attrait pour les femmes : fort et sensible, Chartier est effectivement représenté comme

¹⁴⁷ Lorsque Ben est blessé gravement lors d'une intervention, il doit se laisser soigner par sa conjointe Amélie. Il lui rétorque alors : « C'est moi qui devrais m'occuper de toi. » (s03-e05), ce qui montre l'importance que les normes traditionnelles du genre occupent néanmoins chez ce personnage.

¹⁴⁸ À titre d'illustration de cette *masculinité bipolaire* (Peberdy, 2011), voir les deux scènes suivantes : l'interrogatoire de Ben à la suite de la mort d'Amélie (s03-e08), représentation exemplaire de sa sensibilité silencieuse, ici particulièrement mise en valeur par le plan frontal et, à l'opposé, la réaction défensive et agressive de Ben face à son père (s01-e05).

un homme attirant pour la gent féminine. En ce sens, celui-ci pourrait être défini comme un modèle de masculinité *complice*. Il est d'ailleurs possible de tracer un parallèle révélateur entre Ben et Vince, jeune policier du 19, lequel est également représenté comme un homme très sensible, mais beaucoup plus unidimensionnel, incapable de contrebalancer cette émotivité par l'expression de traits jugés traditionnellement « masculins ». Alors que la douceur et le romantisme de Chartier sont valorisés au sein du récit, les mêmes caractéristiques sont ridiculisées chez Vince, perçues comme non attirantes pour les femmes. Poussées à leur extrême, elles sont donc perçues comme étant non masculines, faisant de Vince un modèle de genre subordonné. Lors d'une conversation avec des collègues policières, Vince vante son romantisme, ce qui est ouvertement dévalorisé par les femmes.

Vince: Moi, quand je reçois une fille chez nous, je la gâte. Hier soir, quand est arrivée, y'avait un sentier de pétales de rose entre le salon pis la chambre à coucher.

Bérangère : Esti que té quétaine! [Audrey ferme les yeux et soupire.]

Vince: Je m'excuse, mais la fille, elle a adoré ça. (s01-e05)

Au poste, la masculinité de Vince est également contestée par ses collègues. Au moment où celui-ci doit faire équipe avec Bérangère, une collègue lesbienne, le groupe le taquine en faisant allusion à une conception de l'homosexualité en tant que reproduction stéréotypée d'un renversement des genres. Certes, le dialogue véhicule ainsi une conception dissociative du sexe et du genre, mais tout en laissant sousentendre que la déviation des normes masculines est source de moqueries :

Brouillard (à Vince): Si tu veux amadouer ta gouine, faudrait juste que tu sois plus masculin, là. Ça va y donner l'illusion d'avoir une autre *butch* dans le char.

Berrof: Qui va faire la fille?

Chartier: Avec Bérangère, c'est Vince, c'est sûr.

[Tout le monde rit.] (s02-e05)

Il est important de préciser que Vince possède un physique assez avantageux, tout comme Chartier. La représentation opposée de leur identité de genre semble ainsi se justifier par la plus grande polarisation de l'identité de son aîné, à la fois représentatif de certaines caractéristiques traditionnelles de la masculinité et de nouveaux attributs du « nouvel homme ». Au contraire, la performance de genre plus constante de Vince, sensible et insécure, est dévalorisée, et donc considérée comme non idéale à l'époque contemporaine. La masculinité polarisée de Chartier nous semble aussi avoir plusieurs points communs avec celle de Louis dans *Le gentleman*, nonobstant la plus grande conflictualité identitaire des protagonistes de 19-2. On retrouve en effet, dans les deux cas, une forme de négociation d'une masculinité à la fois sensible et forte, attachée à la fois aux normes et au potentiel transformateur du genre.

En somme, dans la version anglaise, Chartier apparaît davantage associé à une vision traditionnelle de la masculinité où l'hégémonie et la performance publique du stoïcisme agissent à titre d'éléments-clés. Au contraire, la représentation plus emphatique de la vulnérabilité et de la sensibilité de Chartier dans la version québécoise témoigne d'une fragilisation de l'hégémonie, c'est-à-dire d'une construction narrative où cet idéal discursif d'une masculinité puissante, sans être entièrement absent, agit moins à titre d'influence scénaristique centrale. Le cheminement du personnage, à la fin de la troisième saison, se conclut d'ailleurs par une forme de désillusion : ayant perdu sa copine Amélie, enceinte de leur premier enfant, Chartier accepte de collaborer temporairement avec la SQ afin de mettre fin au carnage entre Nick et le réseau des Tours nord. Désillusionné, profondément meurtri, Chartier semble néanmoins faire preuve de résilience, acceptant même d'aider son ami Nick malgré sa responsabilité dans la mort de son grand amour et de son bébé. Le récit identitaire, à tonalité négative, se termine par la démission professionnelle : Chartier déposera en effet son badge à la fin du récit. Encore une fois, la profession, pourtant si centrale et si aimée, est rejetée avec amertume.

8.6 Nick Berrof/Nick Barron, ou comment représenter la masculinité en crise

Une différence fondamentale entre les deux versions de 19-2 concerne l'identité ethnique du second personnage principal, Nick. Dans la version québécoise, Nick Berrof (Réal Bossé) est d'origine bulgare; dans la version anglaise, Nick Barron (Adrian Holmes) est afro-canadien (voir Annexe D, figure 4, p. 502). La présence d'un acteur non caucasien, de descendance barbadienne, dans un rôle principal est d'ailleurs un élément de fierté pour la nouvelle production. Son producteur, Jocelyn Deschênes, affirme : « C'est la première fois qu'un Noir joue un lead dans une série au Canada anglais [...]. Mais on n'a pas fait ça pour ça. On cherchait une énergie. » (Baillargeon, 25 janv. 2014) La série est par conséquent adaptée à cette nouvelle identité ethnoculturelle du personnage. Cette différence évidente entre les deux séries a fréquemment été soulignée par les journalistes, apparaissant même pour certains comme la principale – sinon l'unique – divergence.

Au début des deux œuvres, Nick est représenté comme un homme perturbé par la perte récente de son *partner*, Harvey. Dans la toute première séquence de la série, Nick, téméraire, décide d'aller examiner un entrepôt après avoir aperçu des mouvements suspects; faisant fi des recommandations de son collègue, celui-ci refuse de faire venir du « back up » et entre seul avec lui dans l'établissement. S'ensuit une altercation durant laquelle Harvey reçoit une balle en plein visage. Cet accident le laissera gravement défiguré et handicapé, et conduira ultérieurement à son décès, ce qui occasionnera chez Nick des remords constants. À première vue, la construction narrative de ce protagoniste apparaît donc relativement similaire dans les deux séries : il s'agit d'un homme impulsif, orgueilleux, solitaire, entêté et ayant un problème avec l'autorité. Malgré son attitude rude et renfermée, il est un excellent policier, reconnu comme tel par ses collègues. Possédant un tempérament de justicier, Nick est aussi un homme sensible, à la recherche de communion relationnelle. Toutes ces

caractéristiques sont d'ailleurs mises de l'avant dans ses deux descriptions officielles : « Bien qu'il soit un patrouilleur doué, sensible et efficace, Nick accumule les notes d'indiscipline. Il a toujours été rebelle devant l'autorité. » « Strong-willed and independent, Nick has a reputation as a cowboy who flouts the rules, but also as an effective, intelligent cop with keen instincts and empathy for those on the margins of society. »

Durant la première saison, Nick, séparé de sa femme Isabelle Latendresse, déploie de nombreux efforts afin d'être à nouveau accepté dans sa famille; lorsque celle-ci demande finalement le divorce, le protagoniste est projeté dans un état de grande souffrance émotionnelle et songe même au suicide, geste qu'il aurait probablement commis, n'eût été de l'intervention silencieuse et compréhensive de son *partner*, Ben Chartier. Dans les deux versions, Nick est ainsi représenté comme un homme obstiné, contournant parfois les règles afin de faire son travail à sa façon. C'est aussi un homme en crise dont le récit identitaire est ponctué de nombreux conflits, tensions et rejets, notamment un grand sentiment de culpabilité et un sens de la responsabilité envers autrui. Toutefois, certaines différences dans le jeu des acteurs et dans les dialogues tendent à construire deux visions différentes de la crise qui marque ce personnage, passant d'un tourment davantage *intérieur* à une crise *extérieure* (Edwards, 2006, p. 6) dans son remake.

Dans la série québécoise, les comportements violents de Nick Berrof sont présentés de manière plus emphatique. Ses problèmes de gestion de la violence, tant au travail que dans sa vie privée, sont fréquemment soulignés à travers les dialogues. Nick se reproche d'ailleurs lui-même ses écarts de conduite et son impulsivité. Particulièrement significative pour sa construction narrative est son association plus fréquente, dans la version francophone, à la figure mythique du cowboy. Ce qualificatif est parfois employé explicitement par les personnages : « Des cowboys comme Berrof, j'en veux pus dans mon poste. » (Gendron, s01-ep01) « Té un

cowboy, Nick. Tu travailles bien, mais tu t'en es toujours câlissé des règlements. » (Houle, s01-ep03) Sa moto, son moyen de transport principal, est également le symbole de liberté et de solitude du cowboy contemporain.

Selon Roger Horrocks (1995), la figure mythique du cowboy, malgré ses caractéristiques positives (la force, l'héroïsme, etc.), recèle une part d'ombre et sert ainsi à une exploration complexe de l'identité masculine. Dans les westerns, la figure idéalisée de l'homme adopte souvent les traits d'un héros sacrifié au bien collectif: « its view of the male as a suffering person, the sheer stoicism involved in being a western hero, the solitary, cut-off quality of some protagonists. » (Horrocks, 1995, p. 56) Contrairement à ce qui était représenté dans les récits originaires du western, où le cowboy était plus ouvertement vainqueur, le westerner moderne apparaît comme un modèle de masculinité encore plus « complexe, vaincu, mélancolique, [où] la virilité, pour n'en être pas moins violente, change du tout au tout. » (de Baecque, 2011, p. 443) Sans perdre son attrait mythique et certaines caractéristiques « idéalisées », l'archétype s'est ainsi transformé afin d'adopter une forme plus nuancée, une « virilité d'ombre » (de Baecque, 2011, p. 445), ce qui permet une exploration emphatique d'une conflictualité identitaire. Dans le western, le moment n'est donc plus à la célébration naïve d'une masculinité héroïque, mais bien à une exploration – non exempte de romantisme – de la complexité masculine et du héros sacrifié. Selon de Baecque, les cowboys d'aujourd'hui doivent être conçus comme des hommes qui livrent un double combat, contre leurs adversaires, mais aussi contre eux-mêmes:

ils portent sur leur corps, sur leur visage cette dualité d'aspect (forts et inquiétants) et d'esprit (le mystère et le malaise leur siéent). Rattrapés par leur passé, souvent obsessionnels, marginaux flirtant avec les hors-la-loi, le physique plutôt agressif, l'esprit nerveux, angoissé, il y a en eux trop de zones d'ombre et de ressentiments pour qu'ils jouent sereinement les héros positifs et rassurants. (2011, p. 445)

Cette description du cowboy colle tout à fait au personnage de Nick, plus encore dans la version québécoise. L'association à cet archétype du cinéma et de la télévision contribue à la complexité du personnage : bien qu'étant marqué par le malheur, Nick est aussi parfois, paradoxalement, valorisé dans son identité, ce qui montre à quel point les tourments existentiels ne sont pas nécessairement antinomiques à l'idéalisation d'un modèle de genre, particulièrement chez les hommes. Dans la version québécoise, l'association de Nick à une hégémonie masculine est clairement soulignée : Chartier le qualifie de « chef de meute » (s02-e05). Audrey, une jeune et jolie collègue, est aussi représentée comme étant follement amoureuse de lui. Plus encore, sur le site web officiel, celui-ci est directement associé à un modèle hégémonique et normatif alors qu'il est mentionné que Bérangère, sa collègue et amie, « a une compatibilité naturelle avec Nick, qu'elle admire pour son audace et sa masculinité¹⁴⁹. »

Bien qu'étant mentionnée dans les deux versions, cette association au cowboy nous semble plus assumée dans la version québécoise, laquelle est davantage centrée sur la représentation d'une « masculinité d'ombre » (de Baecque, 2011). Nick est en effet représenté comme un être fort mais tourmenté, cachant une grande colère et une vulnérabilité intérieure; ses malheurs sont dus principalement à ses conflits identitaires et psychologiques. Malgré des allusions au fait que celui-ci n'a pas toujours été aussi violent, le récit de 19-2 s'attarde délibérément sur sa crise. Nick, ce cowboy moderne, apparaît ainsi comme un modèle de masculinité hégémonique confronté à une grave « crise intérieure », un homme habité par des « démons » et en guerre contre lui-même, ce qui provoque chez lui une attitude hostile envers les autres et d'importantes difficultés relationnelles. Dans la version québécoise, il est donc plus troublé, plus violent, plus antipathique; l'accent est davantage mis sur son caractère renfrogné, sa rage et sa douleur de vivre. Moins loquace que dans la version anglaise,

149 http://19-2.radio-canada.ca/#personnages/berangere (dernière consultation janvier 2017)

son tempérament excessif et antipathique est plus souvent mentionné par les autres protagonistes : « Ostie qu'té tête de cochon! » (Houle, s01-e01) « Tu fesses sur tout ce qui bouge, même sur ceux qui sont là pour toi. » (Isabelle, s01-e02)

Alors que plusieurs scènes de la version québécoise nous montrent Nick Berrof agir brusquement ou de manière très renfrognée, Nick Barron apparaît souvent plus conciliant; il adopte un ton et un langage plus respectueux, osant même parfois sourire, contrairement à son homologue francophone. De retour au poste lors du premier épisode, Nick Berrof affiche un air renfrogné en revoyant ses collègues, se contentant de faire référence à une blague homophobe lancée par Brouillard; de son côté, Nick Barron démontre un peu plus d'égard à ses collègues, prenant même le temps de retourner un compliment à son amie Beatrice : « It's good to see you too. » (s01-e01) Relativement brève, cette scène pourrait sembler tout à fait anodine, mais elle nous semble au contraire révéler une différence importante dans l'interprétation du modèle de la masculinité tourmentée. Fait d'autant plus significatif, la crise du personnage s'accompagne de comportements violents dans la version québécoise qui ont été gommés dans l'adaptation, soit par volonté d'une plus grande rectitude politique ou d'une interprétation différente de la masculinité contemporaine et de son exemplarité. En effet, dans l'œuvre source, Berrof est un homme animé d'un grand sens de la justice, mais dont la masculinité apparaît aussi hors de contrôle et dangereuse. Sans être toujours le bad guy, la vision du personnage est loin d'être toujours idéalisante.

Ainsi, Berrof est un père qui aime mal : violent, autant physiquement que verbalement, il a des comportements brusques à quelques reprises envers son fils et son ex-femme¹⁵⁰. Les scènes durant lesquelles Berrof recourt à la violence ont été

¹⁵⁰ À ce sujet, une scène représente l'attitude austère de Berrof/Barron avec son fils Théo/Theo de manière très différente. Dans un article, le journaliste Hugo Dumas faisait d'ailleurs référence à cette scène entre Berrof et son fils, dans la version québécoise, en soulignant sa violence inhabituelle :

enlevées ou modifiées dans l'autre version afin d'amoindrir les comportements répréhensibles ¹⁵¹. De même, dans la version québécoise, cet homme emploie à l'occasion des propos vulgaires et sexistes; accablé par son divorce, celui-ci insulte Isabelle à quelques reprises afin de la blesser psychologiquement et affirmer son ascendant sur elle. Par exemple, en apprenant que Gendron est intéressée par elle, Berrof lui rétorque : « Mets pas ta graine où cé que mon fils est passé. » (s02-e05) Plus insultant encore, il lance à Isabelle : « Fallait que je signe tes papiers de divorce pour que tu t'ouvres la noune? » (s02-e05) Considérant les propres incartades de Berrof, il apparaît manifeste que la série a voulu représenter un modèle de masculinité loin d'être droit ou parfait. La plus faible présence de tels éléments dans la nouvelle version force ainsi la comparaison : encore une fois, et malgré tout ce qui sépare Ben de Nick, la version anglaise propose un modèle de masculinité plus en contrôle et plus moral.

Évidemment, tout comme dans l'autre version, Nick Barron est un homme impulsif, orgueilleux, rebelle face à l'autorité, solitaire, parfois agressif; toutefois, cette identité semble moins représentée comme étant la source de la crise du personnage. Celui-ci apparaît bien davantage en proie à une crise provoquée par des éléments *extérieurs* et des conflits relationnels. Autrement dit, si les problèmes de Nick dans la version québécoise apparaissent pour ainsi dire endémiques, reliés à son hypermasculinité, ils sont davantage perçus comme contingents dans l'autre version. Ceci ressort clairement dans les discours autoréférentiels de Nick alors qu'il discute avec Houle à son retour au travail. Dans la série francophone, il met ainsi l'accent sur son identité incontrôlable et sur ses tendances dépressives :

« Voir Nick engueuler et brasser son préado de 12 ans pour une banale histoire de chaussures de sport nous rend profondément mal à l'aise. » (21 janv. 2011)

¹⁵¹ Du moins dans les deux premières saisons qu'il nous a été permis de visionner dans le cadre de cette recherche.

Berrof: Ça marche pus, là. Je vas pogner le clôt.

Houle : Qu'est-ce que tu veux dire? **Berrof :** Harvey. Je le vois partout.

[Le gros plan sur le visage de Berrof enchaîne avec un plan d'ensemble. Harvey

est assis au loin, en arrière-plan.]

Berrof: Je suis pas capable de faire ma job comme du monde. Je suis tout le temps en tabarnack, je me contrôle pus. J'ai peur d'aller trop loin. Je pense que ie suis revenu sur la job trop vite. (s01-e02)

Dans la version anglaise, Nick Barron parle davantage de dangers extérieurs; inquiet, il semble désemparé à cause des circonstances, plutôt qu'en guerre contre lui-même.

[Nick regarde une photo de Harvey. Il le voit à côté, ce qui mène à un bref flashback de l'accident.]

Barron: I'm...I'm not...I'm afraid, you know? You know, I'm afraid things are gonna ramp up and I'm not gonna be in control. (s01-e02)

Bien que Nick conserve un caractère plus volatile que ses collègues – il est traité de « hotshot » dans la nouvelle version (s01-e04) –, il est représenté comme étant moins incontrôlable et antipathique que dans l'œuvre source. Dans la version québécoise, l'enquête de Nick et Ben les mène d'ailleurs sur la piste d'un réseau de prostitution juvénile. Devenu un justicier hors de contrôle, Berrof assassine un des membres des Tours nord après avoir procédé à un interrogatoire particulièrement violent avec Ben (s03-e02). Il devra ensuite mentir à son *partner* afin d'éviter tout soupçon. Or, dans la version anglaise, l'interrogatoire a bel et bien lieu, mais se déroule de manière fort différente : non seulement Chartier n'est pas sur les lieux, mais le criminel est assassiné par le cousin de Nick, Kaz, membre d'un réseau de blanchiment d'argent et qui possède un lourd dossier criminel. Affolé, Nick se retrouve mêlé malgré lui à une histoire de meurtre, alors qu'il n'avait pas eu l'intention de tuer le témoin (s02-e07).

En plus de l'infléchissement moral de la nouvelle mouture, la construction différente du récit identitaire de Nick se révèle éloquente : contrairement à Berrof, en crise et de plus en plus destructeur, Barron doit surtout se battre contre des circonstances extérieures. Qui plus est, si la relation conflictuelle de Nick Berrof/Barron avec sa mère est bel et bien représentée dans les deux séries, les remontrances de la matriarche dans la version québécoise, une femme acariâtre aussi en crise que son fils, sont plus directes et mettent plus clairement l'accent sur l'aspect négatif et violent de la masculinité du fils : « Vas-y, fais ton animal. Montre-la, ta vraie nature. Fais ta grosse police. Fais ton violent. C'est juste ça, ton langage », lui dit-elle (s02e06). Ce moment d'altercation entre Nick et sa mère mène d'ailleurs Audrey, la copine de Nick, à mettre fin à la relation : « Je regrette pas, moi, d'avoir rencontré ta mère. J'ai compris que ton ménage, là...yé peut-être pas faisable finalement. [...] Pourquoi cé sur toi que je suis tombée? Té trop fucké, Nick. Té juste trop fucké. » (s02-e06) Le parcours identitaire de Nick est aussi caractérisé par une peur de la filiation, une crainte tenace de ressembler à son père, un criminel notoire. S'adressant à son père décédé, il lui dit : « J'suis pareil comme toi, P'pa. Pareil. Pis mon fils va être pareil comme toi. T'es content? » (s02-e09) Dans la version québécoise, son récit biographique est donc plus clairement marqué par de sombres origines contre lesquelles il tente désespérément de se reconstruire 152.

Les différences dans certains dialogues entre Nick et les femmes de sa vie contribuent aussi à une interprétation distincte de la « crise ». Dans la série source, certains discours des femmes rappellent les problèmes identitaires et comportementaux de Nick. De tels discours sont quasi absents dans la version anglaise. Au contraire, les mêmes scènes donnent lieu à des dialogues centrés sur les justifications de Nick, sa bonne volonté et ses intentions morales. Une scène de confrontation entre lui et son ex-femme, Isabelle, est révélatrice de cette distinction. La discussion laisse sous-entendre une relation adultère entre Nick et Audrey, sa collègue. Toutefois, dans la version québécoise, l'intention d'Isabelle lors de cette scène est de reprocher à Nick,

¹⁵² Une scène articulée selon la temporalité psychique propre à Berrof résume son enfance difficile, le rejet de sa mère et son attachement à son grand-père décédé (s01-e06).

non pas directement son aventure sexuelle, mais plutôt ses comportements violents et antisociaux.

Nick : Crisse, Isabelle, cé fini cette histoire-là. Regarde, viens en dedans, on va prendre un verre pis ça va être correct.

Isabelle (l'interrompt): Penses-tu sérieusement que je m'en vas à cause d'elle? Je serais en train de scrapper notre vie pour une histoire de cul? J'pus capable de t'entendre chiâler. [...] Tu fesses sur tout ce qui bouge. Même sur ceux qui sont là pour toi.

Nick: Tu parles de toi, là?

Isabelle: Non. Là, je peux pus rien faire pour toi.

Nick: Pourquoi tu t'en vas? [Isabelle quitte en voiture.]

Dans l'adaptation anglophone, les reproches d'Isabelle (surnommée Izzy) concernent plus directement l'aventure de Nick avec Audrey, non pas son tempérament agressif. Les propos du protagoniste servent alors à justifier son aventure extraconjugale, perçue comme étant moralement acceptable puisqu'il était alors séparé de sa femme. Alors que la version québécoise préserve l'ambiguïté concernant les circonstances entourant la relation extraconjugale, dans l'autre version, l'homme agit de manière plus défensive afin de souligner sa fidélité et son respect des règles matrimoniales.

Nick: Hey, it was just a thing, Izzy, all right? It's over.

Isabelle: When?

Nick: A couple of months ago.

Isabelle: Whatever Nick. It's your life.

Nick: I'm not interested in her.

Isabelle: No, you just jump on everything that moves.

Nick: You asked me to leave, Izzy, remember?

Isabelle: Yeah, but I wanted it to work, Nick. I tried.

(s01-ep02)

Ce choix scénaristique laisse transparaître une différence culturelle et genrée : dans la série québécoise, la morale des rôles traditionnels du couple n'est pas le sujet central

296

de la scène, ce qui montre une relation où la femme se positionne davantage comme

une égale à l'homme qu'elle confronte, alors que dans la version anglophone, celle-ci

est représentée comme étant plus passive et victime des comportements de Nick.

Durant la première saison, l'horrible agression d'Audrey par un groupe de jeunes

donne également lieu à des flashbacks et des scènes imaginées par le protagoniste;

ces stratégies narratives permettent de signifier verbalement et visuellement ses

pensées et sentiments. Dans une courte scène de la version québécoise, Nick

s'imagine discutant avec Audrey. Le dialogue concerne les problèmes identitaires de

cet homme, son lourd bagage émotionnel et les démons qui l'habitent, en plus de

rappeler son sentiment de culpabilité envers son ancien collègue Harvey. Plus

implicitement, ses propos témoignent d'un sentiment d'être condamné au malheur, à

la solitude forcée, percevant son identité trouble comme attirant involontairement les

pires tragédies pour les gens qui l'entourent. Le dialogue fait finalement référence

aux sentiments conflictuels de Nick, qui est certes déterminé à retourner vivre avec sa

femme, mais est néanmoins attaché à Audrey.

Audrey: Pourquoi je devrais me cacher? Je t'aime. Pas toi?

Nick: Tu l'sais ce qui se passe avec le monde que j'aime.

[L'ancien collègue de Nick, Harvey, est à côté d'eux, dans son fauteuil roulant.]

Audrey: Tsé, ca me ferait rien de t'aider à traîner ton bagage.

[Nick est à nouveau seul, pensif.]

Nick: Je te mérite pas, Audrey. (s01-ep09)

Dans la version anglophone d'une scène similaire, Nick s'imagine également en train

de discuter avec Audrey, mais le dialogue sert plutôt à justifier son éloignement en

rappelant ses responsabilités matrimoniales :

Nick: Audrey, she's [Isabelle] my wife.

Audrey: You're an asshole. (s01-ep09)

Le rappel plus explicite de la moralité émotionnelle et relationnelle de Nick ainsi que de son sentiment de responsabilité envers sa famille, plutôt qu'une exploration soutenue d'une crise identitaire, nous semble représenter un élément différentiel important dans la construction du personnage. Certes, la crise de Nick n'est pas pour autant occultée dans l'adaptation anglophone, tant s'en faut : celui-ci tente en effet, lors du dernier épisode de la première saison, de commettre un suicide, tout comme dans la version québécoise. Néanmoins, compte tenu de certaines différences concernant le développement du récit, des flashbacks et des scènes imaginées, un glissement semble s'être opéré concernant sa construction narrative. Alors que le récit québécois explore de manière soutenue le parcours désespérant d'un cowboy moderne en proie à une grande crise intérieure, déconstruisant ou critiquant par le fait même un modèle de masculinité hégémonique, la version anglophone propose une autre interprétation du mythe du cowboy, où la crise n'apparaît pas tant comme le résultat du trouble identitaire du héros, mais bien de l'issue tragique qui a toujours attendu ce type de personnage ; à la fin du récit, ce dernier est condamné à vivre seul (Horrocks, 1995, p. 56). Ce qui unit toutefois ces deux récits est une représentation de l'homme intéressé à se définir non plus seulement à travers sa profession, mais aussi à travers son intégration à la sphère domestique; cette dimension relationnelle apparaît comme une innovation importante par rapport aux récits traditionnels des genres policier et western. Le cowboy, figure héroïque et sacrifiée au bien de la collectivité (Horrocks, 1995, p. 56), semble prêt à rentrer à la maison.

L'amoindrissement de la crise identitaire de Nick dans la version anglaise nous semble donc un point incontournable. Vers la fin de la série québécoise, Nick connaîtra d'ailleurs une véritable descente aux enfers et deviendra *méchant*. À la blague, le réalisateur Podz a tracé un parallèle entre l'identité de Berrof et celle de Walter White: « C'est comme si Berrof entrait dans Breaking Bad » (Therrien, 21 janvier 2015). Représentant au départ un modèle de masculinité problématique mais révéré, il devient donc progressivement un homme déchu, autodétruit, prêt à tout pour

retrouver le *leader* (numéro 1) des Tours nord. La scène finale illustre en ce sens la fonction narrative des deux personnages principaux: Berrof est celui qui a constamment besoin d'être sauvé, malgré ses intentions honorables, et Chartier est celui qui réussit à le sauver de lui-même. À bien des égards, ce personnage peut donc être associé à l'archétype du *rogue cop* (policier solitaire)¹⁵³ défiant l'autorité dans une quête de vengeance sanguinaire.

La troisième saison de la version anglophone, non encore diffusée au moment de rédiger cette thèse, pourrait contribuer à rapprocher les deux personnages à travers une construction similaire du reste de leur récit existentiel. Il importe de spécifier que l'adaptation anglaise affirme elle aussi vouloir représenter des hommes tourmentés, et il est indéniable que les protagonistes de la série de Bravo sont caractérisés par des zones d'ombre. Dans un article, le personnage de Nick Barron est d'ailleurs décrit comme un « policier montréalais en lutte avec ses démons intérieurs » (Szklarski, 28 janv. 2014). De son côté, Jared Keeso, interprète de Chartier, a souligné la tonalité négative du récit de la version anglophone : « Je pense que c'est un style télévisuel qu'on ne voit pas souvent au petit écran canadien. [...] On ne vous donne pas de coup de pouce ni de clin d'œil en recréant la réalité du métier : on vous amène plutôt dans l'ombre et on y reste. » (Szklarski, 28 janv. 2014) La comparaison opérée dans ce chapitre ne cherche donc pas à opposer radicalement les deux récits, mais à souligner la prédominance de la crise masculine et de l'intériorité/sensibilité dans la version québécoise. D'ailleurs, comme plusieurs artisans l'ont souligné, la série anglophone possède un rythme accéléré qui ne peut qu'amoindrir, par le fait même, la narration contemplative de l'œuvre source, centrée davantage sur l'intériorité blessée de

¹⁵³ Selon Brian Baker: « the violent 'heroics' of the rogue cop are validated by the portrayal of the legal system as itself corrupted and in the service of the wealthy and powerful. » (2015, p. 239) Cette description coïncide avec les actions de Berrof et, dans une moindre mesure, de Barron, mais aussi avec sa suspicion constante envers les « boss » et les injustices du système pénal.

multiples personnages masculins¹⁵⁴. Dans la fiction québécoise, l'inclusion de longs silences, d'*inserts abstraits* (Barrette et Picard, 2015, p. 7), de plans décadrés ainsi que d'allusions récurrentes aux « démons » des hommes contribue à cette représentation de l'instabilité émotionnelle, reliée certes au métier, mais aussi souvent au genre. De ce fait, tout en demeurant tourmentés, les protagonistes du remake anglais affichent une plus grande constance identitaire et une moins grande sensibilité.

8.7 Critique et interprétation : 19-2 et les rapports de genre

Les concepteurs de la version anglaise de 19-2 ont manifestement cherché à rendre hommage aux qualités esthétiques et scénaristiques de la série québécoise et à se réapproprier certaines techniques de réalisation et de montage, mais aussi du même coup en transformer les valeurs politiques et sociales (Hutcheon, 2006, p. 20). La construction narrative des deux personnages principaux est peut-être la preuve la plus manifeste de ces différences idéologiques et culturelles. Les dialogues, généralement plus épurés dans la version québécoise, renvoient aussi à une autre différence importante : les hommes sont habituellement plus loquaces dans la version anglophone, alors que les protagonistes de la version originale, économisant les mots et souvent en proie aux méditations silencieuses 155, réactualisent le modèle pérenne

¹⁵⁴ À noter que l'analyse n'a pu s'attarder à certains personnages pourtant très intéressants: Tyler, le policier alcoolique marqué durablement par un traumatisme d'enfance; Houle, le sergent sympathique, affectueux mais cachant sa pédophilie; le commandant Gendron, homme froid, antipathique, autoritaire, mais profondément affecté par les problèmes de sa fille qui mourra d'une overdose. Ces personnages rejoignent tous cette vision d'une masculinité profondément tourmentée. Sans être totalement en paix, les femmes apparaissent moins marquées par les aléas de la vie ou, du moins, plus résilientes, comme Audrey et Isabelle.

¹⁵⁵ À ce sujet, voir la scène où Chartier se rend chez Berrof, sachant que cela fait précisément un an que Harvey, décédé depuis, a été blessé en service. Les deux hommes boivent une bière sans mot dire,

de l'homme québécois de peu de mots : « Réservé, le Québécois ne parle pas pour parler. Il répugne à meubler inutilement les silences et un mot lui sert souvent de discours. » (Bizier, 2008, p. 6) Dans ce qui pourrait sembler à première vue paradoxal, les émotions des hommes sont représentées de manière plus emphatique dans la version québécoise, et de manière plus retenue dans la version anglophone.

Depuis longtemps, une interprétation populaire de la production culturelle canadienne anglophone a consisté à y voir l'apologie de la défaite et de la victimisation, ou encore une représentation récurrente du *loser* (Nathanson et Young, 2001). La thèse de Margaret Atwood (1972) concernant le paradigme des victimes (survivants) et des perdants dans la littérature canadienne a connu une grande popularité et a depuis été appliquée aux personnages fictionnels cinématographiques et télévisuels. Selon Peter Morris, malgré les failles de cette thèse et son aspect peu flatteur, le paradigme « victims/losers » a représenté une clé herméneutique permettant de déterminer une véritable spécificité nationale de la production canadienne (1994, p. 38) laquelle, rappelons-le, se situe à l'ombre de l'hégémonie états-unienne. Ceci expliquerait la pérennité de ce discours interprétatif. Comme l'affirme Yves Laberge : « in Canadian culture, heroes are rare, and most of the time we see 'ordinary people' and 'losers' as the main characters of our fiction stories. » (2012, p. 155)

Le Québec est toutefois lui aussi traversé par une interprétation similaire de ses modèles de masculinité (Sauvé, 2005). Une interprétation populaire des hommes de la télévision québécoise consiste en effet à y voir des personnages mous, soumis, faibles¹⁵⁶. Bien que relevant d'une interprétation simplificatrice de la production

regardant le corps de Harvey gisant au sol. La complicité est silencieuse ; les émotions se vivent plutôt qu'elles ne se disent (s02-e06).

¹⁵⁶ Rappelons ici les propos de l'acteur Luc Picard dans l'émission *Enjeux* de novembre 1998: « On est tannés de voir des images de gars faibles à la télé à côté de femmes toutes-puissantes. » (cité dans Baillargeon, 16 janv. 2010).

locale, cette vision demeure encore très partagée au Québec¹⁵⁷. En ce sens, les deux versions de 19-2 pourraient être interprétées comme des tentatives distinctes de négociation de modèles contemporains de genre dans des cultures fréquemment associées à des masculinités subordonnées, victimes ou perdantes et où, qui plus est, les hommes y sont souvent interprétés comme étant « en crise » (Dulac, 1994; Greig et Holloway, 2012; Greig et Martino, 2012; Paquin, 2004; Sauvé, 2005; Vacante, 2012). La série québécoise insisterait ainsi sur la crise et la sensibilité exacerbée des personnages afin d'en montrer la complexité identitaire, voire le caractère romantique, et exalter par le fait même les tourments d'hommes sacrifiés sur l'autel du bonheur. La version canadienne, quant à elle, répondrait à cette perception de modèles locaux négatifs par le renouvellement d'une masculinité hégémonique, moins ambiguë d'un point de vue moral.

8.7.1 La problématique de la violence conjugale

Jean-Marc Brouillard (Louis-Philippe Dandenault/Dan Petronijevic), un personnage secondaire de la série, permet d'éclairer autrement cette différence dans la représentation des rapports de genre. Dans les deux versions, ce protagoniste est un homme ayant de graves problèmes de gestion de la violence et des comportements très dominants et destructeurs envers sa femme. Dans l'œuvre québécoise, sa construction narrative permet selon nous une exploration de la dimension sociologique du problème de la violence conjugale; en effet, Brouillard n'est pas représenté comme un individu perpétuellement agressif. Bien au contraire, sa violence semble pouvoir être interprétée comme une conséquence de l'intériorisation d'un modèle pathologique de masculinité, d'un besoin viscéral de domination et de

¹⁵⁷ Dans son ouvrage sur le téléroman québécois (2013, partie 4, chap. 2), Renée Legris conteste cette vision simplificatrice de la production télévisuelle québécoise comme étant peuplée d'hommes faibles.

contrôle qui, n'arrivant pas à se manifester au travail et plus largement dans la sphère publique, se répercute sur sa femme.

À plusieurs reprises, Brouillard est en effet montré comme un homme qui est craintif lors d'altercations et qui, dans certaines occasions, est même apeuré et incapable d'agir; les autres le surnomment d'ailleurs « Monsieur backup » en référence au fait qu'il appelle fréquemment des collègues en renfort, signe de son malaise lors d'interventions violentes. Ces scènes amènent à interpréter ce personnage, non pas comme étant naturellement ou constamment violent, mais comme étant agressif et dominateur envers les femmes, sa conjointe en premier lieu ainsi que ses collègues féminines. Brouillard, à l'imposante musculature, performe en public une hypermasculinité macho, mais ne fait que s'attirer ainsi les reproches et les moqueries de ses collègues. Son hégémonie masculine n'est donc pas accréditée socialement, mais bien, au contraire, déniée et ridiculisée. La violence verbale et physique de Brouillard est ainsi représentée comme une réaction hautement pathologique face à un sentiment d'impuissance, de perte de pouvoir, de castration, d'expression pathologique d'un mal-être persistant; ses actes apparaissent comme des comportements refuge destructeurs à travers lesquels cet homme exprime, autrement que verbalement – une des injonctions les plus problématiques du genre masculin – ses sentiments négatifs, tout en cherchant à satisfaire un besoin de domination. La masculinité s'articule par conséquent de manière différente selon les individus en présence et le contexte social.

Toutefois, dans la version anglophone, le même Brouillard est un homme violent dans toutes les sphères de son existence, y compris au travail. Loin d'avoir peur lors d'interventions, ce dernier adopte un caractère dominant et agressif¹⁵⁸. Ceci tend,

¹⁵⁸ À ce sujet, une scène concerne Brouillard, Berrof et Chartier, appelés en renfort, qui doivent intervenir lors d'une fête de quartier particulièrement agitée. Dans la version québécoise, Brouillard est craintif et reste longtemps à l'écart, forçant ainsi ses deux collègues à faire le travail à sa place. Au

selon nous, à associer ses comportements à une caractéristique essentielle de sa personne, inhérente à sa masculinité, plutôt que comme une conséquence négative d'une socialisation problématique au genre. Lors d'une scène particulièrement marquante de la série, Brouillard bat violemment sa femme; appelés sur les lieux, Nick et Ben interviennent, le maîtrisent et mettent fin à l'agression. Dans la version québécoise Brouillard, en larmes, implore ses amis de ne pas l'arrêter. Dans la version anglophone au contraire, c'est la femme de Brouillard qui s'interpose devant Nick et Ben, défendant coûte que coûte son mari et disant être prête à se battre afin qu'il ne soit pas congédié, à la grande consternation de Chartier. Lors d'un épisode subséquent de la version anglaise, Brouillard apparaît aussi perturbé après avoir vu la vidéo de l'agression d'Audrey; quittant précipitamment la pièce, celui-ci semble en proie à la panique et touche sa bague de mariage, signalant ainsi aux téléspectateurs sa prise de conscience concernant ses problèmes de violence conjugale. Or, une telle scène n'a lieu que dans la version anglophone et représente donc une interprétation distincte du phénomène de la violence masculine. La série québécoise semble adopter une conception beaucoup plus critique quant à ses dimensions structurelles et sociales. La version anglophone, quant à elle, semble davantage adopter une conception individualiste de la violence masculine : celle-ci est représentée comme un problème personnel, lié au caractère, et sur lequel seul l'individu peut agir. De même, si le récit québécois est particulièrement axé sur les conflits et les tensions identitaires, le récit anglophone semble plutôt axé sur la recherche de solutions.

contraire, dans la version anglaise, Brouillard est agressif ; il crie, prend les devants et assène un coup de matraque.

8.7.2 La représentation des femmes et des rapports de genre

Un autre arc narratif de la série concerne l'attaque d'Audrey (Catherine Bérubé/Laurence Leboeuf), sauvagement battue par un groupe de jeunes lors d'une patrouille, vers la fin de la première saison. Dans la version québécoise, Nick peste contre le fait que sa collègue patrouillait en solo et rappelle sa taille menue. Ce discours fait ainsi référence à la haine de certains individus à l'égard du corps policier, mais il renvoie aussi implicitement à la question du genre en soulignant que les femmes peuvent être ciblées par des assaillants en raison de leur identité sexuée ou de leur physique. Dans la vidéo troublante de son agression, un des jeunes s'exclame d'ailleurs : « Est belle, hein? » Dans la version québécoise, la brève explication de l'attaque concerne un pari pour une modique somme d'argent. Dans la version canadienne, des éléments de dialogue fournissent toutefois des raisons plus explicites et univoques, invalidant clairement l'hypothèse du sexisme. Dans un dialogue exclusif, la sergente Latendresse explique qu'Audrey a été la victime d'une vendetta envers les policiers du poste 19. Des jeunes auraient décidé de battre un policier afin de venger un ami qui avait été arrêté pour possession de cocaïne: « There were four of them and they knew exactly what they were doing. They stayed at the park, waiting for a cop to come by. They were looking for someone riding alone. » (s01-ep10) La dimension du genre est alors occultée hors de tout doute.

Le personnage de Bérangère/Beatrice (Véronique Beaudet/Mylène Dinh-Robic), la policière homosexuelle, semble également avoir été interprété de manière différente. Lors d'une fête entre collègues, celle-ci est en effet victime de harcèlement de la part de Brouillard. Bien qu'il s'agisse d'une femme forte sachant très bien se défendre, la réaction de la policière varie considérablement dans les deux versions : dans la série québécoise, après avoir repoussé violemment les avances de Brouillard, Bérangère affiche un air perturbé et vulnérable. Alors qu'elle avait mis une robe pour une rare

occasion, celle-ci peste contre son habillement : « Ostie de *suit* de filles du câlisse. » Par ces mots, Bérangère rappelle implicitement la violence et le harcèlement dont les femmes peuvent être victimes, parfois du seul fait de leur habillement ou de leur genre. Au contraire, dans l'autre version, Beatrice accepte de jouer le jeu; feignant une attirance, elle attend que Brouillard soit près d'elle pour lui asséner un solide coup dans les parties génitales. La force du personnage est réaffirmée, pas sa vulnérabilité. L'évolution de la femme semble ainsi solutionner, rendre caduque, la question du harcèlement sexuel. En somme, la conception plus individualisée du problème de violence conjugale dans la version anglaise ainsi que la représentation moins *victimisante* des femmes lors de certaines scènes d'agression renforcent, à notre sens, cette vision. Les relations de genre y apparaissent moins problématiques et conflictuelles.

Dans une récente étude portant sur les masculinités dans les séries télévisées étatsuniennes, Amanda D. Lotz avance l'hypothèse qu'il existerait actuellement deux visions divergentes des rapports de genre. Les séries des *networks* proposeraient des récits caractérisés par des « relations de genre reconfigurées », alors que les nouvelles séries centrées sur des hommes, diffusées principalement sur le câble, adopteraient une vision plus conflictuelle :

Instead of providing the easy image of reconfigured gender relations often offered by broadcast dramas, the male-centered serials narrativize the process of working through discontentment with and uncertainty about the contemporary gender scripts in a constructive, but not unproblematic manner. (Lotz, 2014, p. 58)

Cette distinction pourrait selon nous s'appliquer aux séries canadiennes étudiées ici : alors que l'œuvre québécoise exacerbe au maximum les tensions ou conflits relationnels ainsi que la violence des rapports sociaux de sexe, la mouture anglaise valorise des rapports de genre davantage reconfigurés et une plus grande rectitude

politique. Si les insultes sont admises envers des criminels, elles n'ont pas leur place ailleurs. Si ce choix a certes pour conséquence de diminuer la charge sexiste de certains propos, ce qui est difficilement contestable, il a comme contrepartie une négation de toute forme de discrimination de genre. D'un côté, nous avons donc un récit québécois centré sur une plus grande rivalité hommes-femmes et une volonté d'aborder les problèmes et les incertitudes reliés aux scripts de genre et, de l'autre, un récit canadien postféministe où les conflictualités – nonobstant celles du couple, probablement impossibles à éradiquer et sources d'éternels ressorts dramatiques – semblent avoir été davantage surmontées ou effacées.

8.8 Derniers éléments de comparaison

Toute adaptation, quelle qu'elle soit, exige à la fois la *répétition* et le *changement* (Hutcheon, 2006). Il était donc primordial, dans le cadre de notre recherche, de considérer les deux versions de 19-2 comme des performances culturellement distinctes du même concept de base et de la même diégèse¹⁵⁹. Vue sous cet angle, la version canadienne-anglaise nous semble représenter un cas insigne d'adaptation de modèles de masculinité, à l'aune d'une autre culture, d'une autre langue¹⁶⁰ et d'une autre perception des rapports de genre. Une étude adoptant un angle d'approche différent révélerait certainement d'autres distinctions culturelles significatives. La

¹⁵⁹ Nous avons évidemment souligné l'effort de fidélité à la série québécoise en début de chapitre, puisque ce point a été fréquemment mentionné, tant par les journalistes que par des membres de la production. Toutefois, une fois ce détail reconnu, notre analyse ne visait pas à repérer les « manquements » ou déviations, mais à comparer les interprétations de certains éléments narratifs.

¹⁶⁰ Rappelons que la différence dont il est question dans ce chapitre s'articule prioritairement en fonction de la langue, en tant qu'élément central d'une culture distincte, plutôt que d'un territoire précis. Le fait que le remake ait été tourné à Montréal, qui plus est avec de nombreux acteurs et créateurs québécois, complexifie en effet la question de son origine territoriale : « Les remakes sont donc aussi à mettre en perspective, aujourd'hui comme hier, dans un flux complexe d'échanges internationaux. » (Moine, 2007, p. 184)

série anglophone apparaît notamment plus diversifiée d'un point de vue ethnique; à l'opposé, la version québécoise rend compte d'une plus grande diversité linguistique¹⁶¹.

D'autres facteurs peuvent certainement avoir influé sur l'articulation des genres dans ces œuvres. Par exemple, la *persona* des acteurs, leur physique, leurs techniques personnelles de jeu et leur capacité d'improvisation contribuent aussi à la construction d'un personnage (Chalvon-Demersay, 2011; Gates, 2006, p. 6; Peberdy, 2011). Selon Pierre Beylot (2005), « deux niveaux d'auctorialité sont susceptibles d'être assumés par l'acteur » (p. 93) : celui-ci peut influer sur certaines prises de décision artistiques – influence malheureusement bien difficile à évaluer par le chercheur –; de même, « l'image de la star » (p. 93) qui précède la performance peut agir sur la construction narrative du personnage et son interprétation par le public.

Selon Donna Peberdy, les cas de remake sont particulièrement appropriés afin de mettre en lumière cette influence d'un acteur sur les significations colportées par l'œuvre (2011, p. 37-38). Les deux versions de 19-2 divergent en effet grandement quant à leur choix d'acteurs. Alors que les rôles principaux dans la série québécoise ont été endossés par ses concepteurs, Réal Bossé (Berrof) et Claude Legault (Chartier), deux acteurs dans la cinquantaine, la production anglophone a attribué les rôles à deux acteurs trentenaires, Adrian Holmes (Barron) et Jared Keeso (Chartier), dont l'apparence physique se rapproche davantage de visions populaires et normatives de la masculinité hollywoodienne : leurs corps sont plus musclés, leurs visages plus en phase avec les standards esthétiques de la télévision états-unienne et,

¹⁶¹ Le fait que la plupart des protagonistes conservent un nom francophone dans la nouvelle version ne doit pas nous rendre aveugle au fait que les dialogues sont unilingues. Au contraire, la version québécoise comporte quelques sous-titres, référant ainsi à la diversité linguistique de la métropole, ceci sans compter que les personnages parlent un franglais représentatif de l'évolution du français québécois. À titre d'exemple, les policiers enjoignent les criminels à laisser tomber leur arme dans une formulation hautement syncrétique (« Drop ton gun ! ») et font constamment référence à leur partner.

en ce qui concerne le personnage de Ben, sa taille est plus grande. La taille des personnages masculins, et donc des acteurs, est un sujet très rarement abordé; pourtant, ce trait physique revêt une importance considérable dans la construction des identités médiatiques. Il faut aller au-delà de l'évidence et voir que se cache derrière l'attachement à une moyenne statistique, une croyance fortement ancrée relativement à l'importance de la grandeur d'un homme pour la validation de sa masculinité et de son hégémonie. Sur ce point, les observations de Goffman (1979) concernant le corrélat à établir entre la taille supérieure d'un homme dans les médias et l'expression symbolique de son poids social, de son *genre*, apparaissent encore d'actualité. L'idéologie du genre dans les médias « transforme ce qui n'est qu'une tendance statistique en quasi-certitude » (Goffman, 1979, p. 28 (nous traduisons)), faisant ainsi de la taille du protagoniste un élément fréquent de confirmation de sa masculinité 162.

Qui plus est, la voix des deux acteurs, en tant qu'élément paralinguistique ou *outil* performatif (performance tool (Peberdy, 2011)), a une incidence centrale. Claude Legault adopte fréquemment une voix basse et chevrotante afin de communiquer l'émotivité de Ben Chartier: par moments, sa voix devient douce, murmurante, étranglée, fragile. La voix est ainsi modulée en fonction des émotions du personnage, jouant sur un registre plus large. Au contraire, la voix de Jared Keeso est plus gutturale, profonde, grave: sans être exempte de variations, celle-ci est plus monocorde, témoignant d'une interprétation vocale moins nuancée, mais aussi d'un stoïcisme et d'une hégémonie plus affirmés. La persona ou l'image de la star diverge aussi compte tenu des filmographies des interprètes. Comme l'affirme Peberdy:

¹⁶² Les observations de Michael Kimmel (2012, p. 182) concernant l'image de la star John Wayne nous semblent particulièrement pertinentes à cet égard; cet acteur, un des modèles de masculinité les plus emblématiques du cinéma, tenait mordicus à paraître très grand dans ses films, allant même jusqu'à exiger la construction d'éléments de décor de taille réduite afin de paraître gigantesque. Ceci démontre à quel point la taille des hommes est souvent un symbole visuel central dans la définition d'une masculinité idéale. Bien évidemment, le choix des acteurs n'a peut-être pas été motivé par leur taille, mais cette différence laisse néanmoins planer le doute quant à la possibilité d'une perception différente des genres qui peuvent être montrés au petit écran, en d'autres termes, qui peuvent être jugés « réalistes » ou acceptables.

The actor's persona can also be considered in terms of a front that is established as a result of their previous roles. This is certainly the case for many character actors who adopt similar roles from film to film or actors who have supposedly been typecast as a result of their film choices [...]. (2011, p. 24)

Au Québec, le personnage de Ben Chartier est indissociable de l'image de Claude Legault, (sexe)-symbole populaire d'une nouvelle masculinité à la fois virile et sensible. La persona de Legault s'est notamment construite à travers son précédent rôle dans la populaire série Minuit, le soir (SRC, 2005-2007), fiction explorant les tourments identitaires des hommes, leur vulnérabilité, leur quête d'amour et d'estime. L'association fréquente de l'acteur à la filmographie de Podz et son récent rôle dans la minisérie Mon meilleur ami (Séries+, 2013), dans laquelle il joue un homme paralysé à la suite d'un grave accident, ont également contribué à la construction de cette image d'homme moderne où la sensibilité et la vulnérabilité ont acquis le statut de marques distinctives 163. De son côté, Jared Keeso, interprète dans la version anglaise, arrive sur le plateau de 19-2 précédé d'une tout autre image : ancien joueur pour la ligue junior de hockey de l'Ontario, Keeso est particulièrement reconnu pour son rôle primé du célèbre commentateur de hockey Don Cherry dans deux biopics canadiennes: Keep Your Head Up, Kid: The Don Cherry Story et Wrath of Grapes: The Don Cherry Story II (CBC, 2010, 2012). Les carrières différentes de Claude Legault et de Jared Keeso ne pouvaient qu'avoir, ne serait-ce que minimalement, une influence sur l'identité du personnage.

L'identité de la chaîne a aussi probablement influencé la construction du récit et des personnages. Selon Andrea Esser (2010), l'adaptation d'une œuvre télévisuelle relève

¹⁶³ Dans un article de la revue *Elle Québec* (Chevalier, nov. 2013), différents spécialistes se sont penchés sur le cas de Claude Legault afin de déterminer les raisons de son succès et les caractéristiques de son image de star. Sont notamment soulignés sa virilité, sa sensibilité, son image de « mâle blessé et mystérieux », d'homme torturé, ainsi que son sens moral. Fait intéressant, la sexologue Jocelyne Robert décrit son physique distinctif, sexy et attirant pour de nombreux membres du public québécois, tout en soulignant que celui-ci s'éloigne des standards hollywoodiens : « C'est un "petit brun, modèle québécois", comme il le dit lui-même. » (p. 123).

d'un processus de localisation qui ne saurait désormais se réduire à la question nationale: « Programs [...] are adapted in light of channel identity and target audiences, which today are much smaller than the nation. » (p. 289) Tandis que la version québécoise a été créée pour le réseau public Ici Radio-Canada Télé, la version anglophone a été commandée pour le diffuseur privé Bravo. L'identité de cette chaîne câblée, articulée autour de contenus canadiens et états-uniens ainsi que de genres « traditionnellement masculins » tels que les séries policières, d'action et d'enquête, peut avoir agi sur la construction d'un récit afin de répondre aux attentes supposées pour des fictions où l'homme demeure associé à certaines de ses caractéristiques plus traditionnelles et hégémoniques. Soulignons que la version anglophone est également diffusée aux États-Unis et a donc probablement été conçue de manière à mettre en scène des performances de genre plus consensuelles pour un public transnational. De son côté, en tant que diffuseur généraliste public, Ici Radio-Canada Télé vise un auditoire plus mixte. Plus encore, dans un contexte où sa survie est menacée à cause de nombreuses compressions budgétaires, celui-ci a tenté, durant la dernière décennie, de prouver le caractère distinctif – de qualité – de sa production en programmant des séries plus sombres, innovatrices, controversées, où les questionnements identitaires et crises des personnages semblent faire écho à la situation du réseau lui-même, fragilisé dans un environnement de plus en plus hostile à la télévision publique.

Au-delà des raisons, potentiellement multiples, au fondement des deux versions, l'histoire récente de 19-2 rappelle l'importance d'étudier les adaptations télévisuelles canadiennes et québécoises. Lors d'une entrevue Benz Antoine, un des seuls acteurs ayant joué dans les deux versions de la série¹⁶⁴, a affirmé avec aplom, à propos de la nouvelle mouture anglophone : « Absolutely it's bigger and more in depth [...]. Not

¹⁶⁴ Benz Antoine est le seul acteur à avoir interprété le même personnage dans les deux versions. Quelques interprètes de la série québécoise ont toutefois joué un autre rôle, plus court, dans la nouvelle version, notamment Catherine Bérubé et Vincent Leclerc.

to say that it's better, but it's another way of telling that amazing story. » (Tepper, 2014, 28 janvier) Là se trouve précisément la tâche du chercheur : trouver ce qui, audelà des évidences, permet réellement de raconter autrement une même histoire, d'une culture, d'un public...et d'un homme à l'autre.

CHAPITRE IX

DURHAM COUNTY ET LES SOMBRES MASCULINITÉS DE LA « QUALITÉ TÉLÉVISUELLE » CANADIENNE

La production télévisuelle canadienne anglophone est souvent perçue comme étant plus sage, consensuelle et caractérisée par une rectitude morale et politique (Gruben, 2014, p. 285), au contraire de son voisin du Sud, porté par un vent de renouveau thématique et esthétique. Il est vrai que celle-ci est non seulement moins volumineuse que celle des États-Unis, mais qu'elle est aussi dans son ombre perpétuelle : les œuvres états-uniennes envahissent les grilles horaires et constituent la majorité des productions regardées par les Canadiens anglophones. La production canadienne apparaît donc marginale sur son propre territoire (Bredin, Henderson et Matheson, 2012, p. 5), ce qui la distingue du Québec :

A look at the weekly ratings tells the story: where the top twenty shows in English-language Canada are usually made in the US with the occasional exception, the top twenty programs in Quebec are French-language ones made in Canada. [...] a detailed picture therefore emerges regarding the cultural and political-economic specificities that inform the imaginative work of television production for English-speaking Canada. (Druick et Kotsopoulos, 2008, p. 1-2)

Bien que la circulation transnationale des œuvres et des formats télévisuels soit devenue une des caractéristiques centrales et *mondiales* de la télévision au 21^e siècle, le Canada anglophone semble encore plus marqué par cette situation: la multiplication des coproductions, la réappropriation de genres télévisuels populaires aux États-Unis et le gommage de plus en plus fréquent des noms de lieux et autres marqueurs de « canadianité » dans les séries produites et filmées au pays sont des preuves que la production y est plus que jamais conçue dans une optique d'exportation. Comme l'explique Patricia Gruben (2014), la grève de la *Writers*

Guild of America de 2007-2008 a encouragé davantage de telles orientations scénaristiques : lors de cet arrêt temporaire au sud de la frontière, les producteurs canadiens ont misé plus que jamais sur la vente des droits de diffusion de leurs œuvres à des chaînes ou réseaux états-uniens avides de contenu (p. 283). Cette vision de la production télévisuelle a ensuite eu des répercussions à long terme sur les récits et genres télévisuels financés, en encourageant la production de séries canadiennes au sein desquelles les références locales sont amoindries afin de permettre leur diffusion simultanée – et plus rentable – en sol canadien et états-unien (Gruben, 2014, p. 283) : « Predictably, these products recycle familiar genres and disguise or minimize their Canadian settings. » (Gruben, 2014, p. 283)

Cet état de l'industrie télévisuelle ne doit toutefois pas freiner son analyse. Au lieu d'y voir une anomalie ou, pis encore, la marque univoque d'une hégémonie de la culture états-unienne, il faut analyser la production canadienne contemporaine en tenant compte précisément de cette hybridité exemplaire qui la caractérise, laquelle révèle une forme actualisée de négociation de récits et de modèles de genre. Comme nous avons d'ailleurs tenté de le démontrer dans cette thèse, la notion de spécificité culturelle ne doit pas être pensée en opposition à celle d'hybridation. L'analyse proposée au chapitre précédent a d'ailleurs mis en lumière la glocalisation des modèles de genre de la version canadienne-anglaise de 19-2, mais aussi de la version québécoise elle-même, laquelle cherchait à s'inscrire, selon ses créateurs, dans une tradition « américaine » de qualité télévisuelle 165. Qui plus est, tout en étant grandement influencée par d'autres cultures télévisuelles, la production canadienne affiche néanmoins certaines particularités et des visions locales des genres. Comme le résument Mirrlees et Kispal-Kovacs : « Twenty-first century "critical" Canadian TV studies can be done without consolidating Canadian essentialist cultural nationalist

¹⁶⁵ Réal Bossé, un des concepteurs de 19-2, a justifié le choix du genre de la série policière par sa popularité : « 80% des shows qui marchent dans le monde, c'est des shows de police » (documentaire *Télé en série*, Gervais, 2015, Télé-Québec).

myths and perpetuating anxieties about the threat of US cultural imperialism to Canada's "whole way of life." » (2013, p. xv) Ce dernier chapitre d'analyse textuelle détaillée se propose ainsi de poursuivre l'examen des masculinités contemporaines associées à la culture télévisuelle canadienne anglophone.

9.1 Présentation générale

9.1.1 Durham County au sein de la production télévisuelle canadienne

Durham County (The Movie Network/Movie Central, 2007-2010) est une série télévisée canadienne ayant largement défrayé la manchette, tant au plan local qu'international. Diffusée sur les chaînes câblées premium The Movie Network et Movie Central¹⁶⁶, cette série n'a pas obtenu des cotes d'écoute aussi importantes que d'autres séries canadiennes, compte tenu de sa diffusion sur des chaînes payantes et de son récit souvent qualifié de « sombre » et « violent ». Selon le journaliste Alex Strachan (21 octobre 2010) : « Durham County was never going to be a hit with a mainstream TV audience, in the same way The Girl With the Dragon Tattoo was never going to appeal to the Castle crowd. » Toutefois, à l'instar de la série mentionnée par Strachan, Durham County compense son auditoire restreint par une plus grande renommée internationale. Tout comme la série suédoise Millenium est devenue l'une des productions les plus connues à l'international, Durham County est désormais une des séries canadiennes les plus reconnues et vantées hors des frontières. Celle-ci a d'ailleurs été diffusée aux États-Unis sur le réseau Ion Television, en France, et même en Australie sur le réseau public ABC (Australian

¹⁶⁶ Les deux chaînes sont la propriété du groupe Corus Entertainment et assurent une diffusion sur l'ensemble du territoire canadien. The Movie Network dessert l'Est canadien, alors que Movie Central est disponible dans la partie ouest du pays.

Broadcasting Corporation). Celle-ci a également été rediffusée au Canada sur le réseau généraliste privé Global et, en version française, sur la chaîne spécialisée Mystère/AddikTV. Généralement dithyrambiques, les critiques, tant de la part des journalistes que des spectateurs, soulignent la qualité exceptionnelle de l'œuvre et l'associent fréquemment à la tradition de qualité télévisuelle de son pays voisin (Beard, 2014; Byers, 2007) ou du Royaume-Uni (Doyle, 7 mai 2007, p. R9):

It [Durham County]'s very clearly an attempt to make an adult, disturbing drama as good as those made for HBO and other U.S. cable outlets. (Doyle, 7 mai 2007, p. R9)

[S]eason one of *Durham County* was at the level of the best of this Golden Age. (Doyle, 15 octobre 2013)

[...] maybe the best drama series Canada has ever produced [...]. (McGrath, 30 avril 2007; cité dans Beard, 2014, p. 2)

Durham County may be classified without hesitation as a "high-end," "quality" show in its evident seriousness and willingness to confront viewers with challenging and uncomfortable drama. (Beard, 2014, p. 3)

Si cet accueil positif nous intéresse ici, ce n'est pas à cause de la légitimation de l'œuvre qui est ainsi opérée, mais bien de l'impact que cette publicité a eu sur la popularité de la série et son importance au sein de la culture télévisuelle canadienne. En 2015, un sondage réalisé auprès d'internautes consacrait d'ailleurs *Durham County* comme la meilleure série canadienne de tous les temps (David, 29 mai 2015). Certains journalistes ont même été déconcertés par la provenance de l'œuvre, tant celle-ci ne correspondait pas au stéréotype répandu concernant la télévision canadienne. Ainsi, selon la journaliste Alessandra Stanley du *New York Times*: « Any lingering illusion that Canada is a milder, blander version of the United States is dispelled by "Durham County," a Canadian-made crime series [...]. It takes a while to realize that this scary, well-made thriller was not made in America. » (6 sept. 2009)

Durham County est une série policière centrée prioritairement sur des personnages masculins, en premier lieu Mike Sweeney (Hugh Dillon), détective-enquêteur dans le comté de Durham en Ontario. Certes, cette œuvre ne peut pas être perçue comme représentative de l'ensemble de la production, notamment à cause de la particularité de son diffuseur¹⁶⁷. Son analyse détaillée permet néanmoins de complexifier notre vision de la production canadienne contemporaine et, surtout, de mettre en lumière certaines mutations récentes de cette industrie télévisuelle et des personnages qu'elle met en scène. En effet, selon Lindsay Steenberg et Yvonne Tasker (2014), Durham County est symptomatique de plusieurs pratiques actuelles de production au Canada, étant à la fois soucieuse de mettre en scène une culture canadienne à travers l'emploi de certains référents locaux, notamment le hockey, sport national, tout en rendant ceux-ci facilement repérables et compréhensibles pour d'autres pays, ce qui préserve son attrait pour d'autres auditoires (p. 266). Tout en tentant d'inclure notre analyse de Durham County dans une réflexion plus générale sur les modèles de genre au Canada anglais, nous nous interrogerons à savoir ce que cette œuvre, perçue comme étant si originale, nous dit concernant la vision contemporaine de la masculinité au « nord de la qualité » (Steenberg et Tasker, 2014). Nous démontrerons que la fascination exercée par cette série ne peut selon nous être dissociée de la vision de la masculinité qu'elle véhicule et qui apparaît comme une de ses thématiques centrales. Tout comme dans plusieurs séries états-uniennes et québécoises, la question du genre est soulignée et agit à titre d'élément narratif prédominant. S'il nous a été possible de postuler une vision de rapports de genre reconfigurés (Lotz, 2014) dans d'autres séries canadiennes-anglaises, telles que 19-2 (chap. VIII), rien de tel ici : à Durham County, là où la morosité du ciel de la banlieue n'a d'égal que celle des hommes qui la peuplent, les rapports humains sont tendus, destructeurs et marqués par une violence patriarcale endémique.

¹⁶⁷ D'autres productions canadiennes seront abordées au chapitre suivant (chap. X).

9.1.2 Le récit

Durham County est une série policière centrée principalement sur Mike Sweeney (Hugh Dillon), un policier taciturne affecté aux enquêtes criminelles. Père de famille quadragénaire, Mike travaillait à Toronto, mais à la suite de l'assassinat de son partenaire, celui-ci est transféré dans le comté de Durham en Ontario 168. La série débute au moment de l'arrivée à Durham de Mike et de sa famille, à savoir sa femme Audrey (Hélène Joy) et ses deux filles, l'adolescente Sadie (Laurence Leboeuf) et la jeune Maddie (Cicely Austin). L'emménagement à Durham County est aussi présenté comme le symbole d'une vie à reconstruire, à la suite de la rémission d'Audrey, victime d'un cancer du sein. Dès son arrivée, Mike est confronté à une sordide histoire de meurtres en série de jeunes femmes, dont Nathalie Lacroix, une enseignante qui était également sa maîtresse. La première saison concerne ainsi l'enquête entourant ces meurtres qui prennent l'allure d'un véritable gynocide. Toutefois, il importe de souligner que l'intérêt de Durham County ne réside pas dans l'élucidation des meurtres, puisque les responsables sont connus du public dès le premier épisode. Dans la toute première scène, le meurtre sordide de deux adolescentes est en effet montré et le coupable identifié. Non seulement le meurtrier est-il clairement représenté, mais la caméra s'attarde également sur celui qui deviendra l'auteur des crimes suivants, à savoir Ray Prager (Justin Louis), le voisin de la famille Sweeney et ami d'enfance de Mike. Caché au loin dans la forêt, Ray regarde, dans un mélange d'effroi et de fascination, le viol et le meurtre des deux adolescentes perpétré par celui que la série se contentera de nommer le « Big Guy ».

La focalisation sur le personnage de Ray, durant les premières minutes de la série, permet en ce sens de déstabiliser le public, probablement rompu aux codes des crime

¹⁶⁸ La série est campée à Durham County en Ontario, mais celle-ci a été majoritairement tournée au Québec ainsi qu'à Cornwall, Ontario.

series: le gros plan sur son visage, caché par les branches d'un arbre, peut d'abord faire croire que cet homme se livrera bientôt à un acte vertueux, attendant le moment propice pour attaquer le malfaiteur et sauver les victimes. Or, l'immobilisme de Ray et sa fascination sadique désarçonnent rapidement les téléspectateurs. Lorsque Ray retourne sur les lieux du crime afin de reproduire le rituel du tueur et danser avec le corps agonisant d'une des victimes, il devient alors évident que *Durham County* n'est pas une série policière classique à dominante sérielle. L'œuvre comporte d'ailleurs peu de scènes d'action et l'arrestation des coupables ne semble pas davantage l'objectif central de la série, puisque le récit ne s'y attarde que sommairement; d'ailleurs, dans la première saison, bien que Ray soit finalement arrêté, le sort du Big Guy, responsable des premiers meurtres, ne sera jamais révélé, sans compter que très peu de démarches seront entreprises afin de le retrouver. Celui-ci revêt davantage une fonction narrative symbolique de représentation des désirs et des peurs des autres protagonistes (Beard, 2014, p. 16). La véritable enquête semble donc plutôt porter sur la vie intérieure des personnages, en premier lieu Mike, et de leurs filiations.

Le récit de la première saison tourne principalement autour de la confrontation entre Ray et Mike, alors que le policier tente de révéler au grand jour la culpabilité de son ancien ami et de mettre en lumière la véritable identité de cet homme d'affaires admiré de tous les gens du comté, particulièrement des membres de la police. Par le fait même, le récit investigue les tourments identitaires des deux hommes et leur passé trouble. Durant le dernier épisode, Ray kidnappe Sadie, la fille de Mike; après une bagarre entre les deux hommes, Sadie tire sur Ray à bout portant, le blessant gravement et permettant son arrestation.

La deuxième saison concerne ensuite l'enquête et la relation tout aussi trouble de Mike avec la Docteure Penelope Verrity (surnommée Pen), une psychiatre judiciaire avec laquelle il doit faire équipe. Compatissant avec cette femme ayant récemment perdu sa jeune fille, morte par noyade, et étant lui-même confronté à des problèmes

familiaux (sa famille se désagrège, sa femme demande le divorce), Mike développe rapidement une relation passionnelle avec elle. Il commence toutefois à la soupçonner de plus en plus sérieusement d'être responsable du meurtre de son enfant et finit par découvrir que Verrity est en réalité une femme profondément tourmentée, traumatisée par la mort de ses frères lorsqu'elle était jeune. Manipulatrice et dangereusement astucieuse, en proie à des pulsions meurtrières, Verrity est en effet responsable de la mort de sa fille et de plusieurs autres méfaits. Sachant son arrestation imminente, Verrity ira mettre fin à ses jours en prison, aux côtés de Ray Prager, lui permettant par le fait même de s'évader.

Au début de la troisième saison, la vie familiale de Mike est revenue au beau fixe : Audrey est enceinte, symbole d'une famille à nouveau unie. Sadie suit les traces de son père en devenant une jeune policière au talent prometteur. En couple avec Ray Jr, le fils de son agresseur, Sadie attend elle aussi un enfant. Mike, promu commissaire de police à Durham, est appelé à enquêter sur le meurtre sordide de deux jeunes vendeurs de drogue en bordure d'une autoroute. Celui-ci fait alors équipe avec Ivan Sujic, un ex-militaire lui aussi tourmenté. En enquêtant sur une guerre de gangs pour le contrôle du trafic de drogue local, Mike en vient à suspecter de plus en plus sérieusement Miro, le cousin d'Ivan, d'être impliqué dans cette histoire et d'être responsable de la disparition de la femme d'Ivan. Après la mort tragique d'Audrey, due à des complications de grossesse, Mike se réfugie plus que jamais dans son travail. Alors qu'il est en service, il tue finalement Miro et arrête les autres membres de son gang. Mike découvre aussi qu'Ivan avait en réalité assassiné lui-même sa femme, dans un accès de colère et de jalousie, après avoir été faussement informé par son cousin que celle-ci avait un amant. Le récit de la série se clôt à la suite de l'arrestation d'Ivan; de retour à la maison, Mike, esseulé, prend son fils nouveau-né dans ses bras, seule lueur d'espoir dans le récit de cet homme.

9.1.3 Une équipe de création féminine

En plus de sa « qualité » et de son scénario sombre et violent, cette série a fait la manchette à cause du caractère inhabituel de son équipe de création. En effet, Durham County a comme particularité d'être le fruit d'une équipe quasi exclusivement féminine, un fait relativement rare dans l'industrie télévisuelle. Créée par Laurie Finstad-Knizhnik, Janis Lundman et Adrienne Mitchell, cette série comporte également une majorité de femmes à la réalisation (Adrienne Mitchell, Holly Dale, Rachel Talalay). Cette particularité a été fréquemment soulignée (Beard, 2014; Steenberg et Tasker, 2014); selon le journaliste John Doyle, la série véhiculerait ainsi une vision singulière et « féminine », une « predominantly female perspective on male rage and hurt » (7 mai 2007; 15 octobre 2013).

Cette information doit toutefois être présentée avec prudence. Ceci ne doit évidemment pas nous conduire à interpréter cette série comme étant *de facto* « féminine » ou à interpréter spontanément la représentation des hommes qu'elle propose comme étant le fait du « sexe » de son équipe de création, sous peine d'essentialiser une vision des genres que nous cherchons au contraire à dénaturaliser et à problématiser. Présenter ce lien comme étant objectif reviendrait à affirmer qu'une série créée et réalisée par un homme serait nécessairement différente, alors que, comme nous l'argumenterons plus loin, *Durham County* partage plusieurs similitudes avec d'autres productions nord-américaines en ce qui concerne sa construction narrative des identités masculines et de son récit 169. De même, qualifier

¹⁶⁹ Dans un article du *Globe and Mail*, il est mentionné que la série avait fait parler d'elle en 2007, précisément à cause du fait que des *femmes* avaient créé cette série aussi « sombre ». La récurrence d'un tel commentaire prouve ainsi deux choses : premièrement, qu'une conception binaire des genres agit encore fortement sur nos attentes narratives et, deuxièmement, que le cas de *Durham County* déconstruit précisément ces normes. Dans ce contexte, il importe aussi de souligner que le rappel fréquent du genre des créatrices est la preuve de son caractère exceptionnel dans l'industrie et, plus généralement, de la plus grande visibilité du genre féminin en soi. Rarement est-on surpris de constater

cette série d'œuvre féminine ou masculine, en référence à sa structure narrative, procéderait d'une essentialisation des genres (Nelson, 1997, p. 33). À l'instar de Robin Nelson, nous refusons l'approche oppositionnelle (« either/or ») et préférons une approche complexe et combinatoire (« both/and ») (1997, p. 33) qui reconnaît la possibilité d'un mélange des genres, voire d'une construction narrative dont l'amalgame tend à déconstruire cette catégorisation elle-même. Il importe donc selon nous de ne pas présumer que toutes les femmes associées à sa création ont inévitablement une identité, une sensibilité ou une vision de la vie similaires. Néanmoins, compte tenu de son caractère inhabituel, l'équipe de production de *Durham County* permet une étude intéressante d'une tendance contraire à la création télévisuelle actuelle 170 et qui pourrait avoir eu une *influence* – non pas un effet direct – sur l'orientation narrative et thématique de la série.

9.2 Le récit identitaire de Mike Sweeney

Le détective Mike Sweeney endosse plusieurs caractéristiques de la masculinité traditionnelle : stoïque, il est un homme qui cache bien ses émotions. D'un tempérament sombre, il est le digne représentant de ce que les Anglo-saxons

que des hommes aient réussi à créer des personnages féminins, ou encore aient été capables d'écrire des comédies ou des drames romantiques. De même, rarement perçoit-on une tentative aussi soutenue d'expliquer la construction narrative de personnages féminins en référence au « sexe » de leurs créateurs, hormis lors de discussions circonscrites à la problématique du sexisme. Comme le souligne adéquatement Janis Lundman, productrice de la série : « For centuries male writers have been able to show women themselves. Now when you have women create strong male characters, it is a bit of a shock. » (Taylor, 8 oct. 2011) C'est dans cette optique que nous jugeons nécessaire de ne pas préjuger d'une incidence directe des créatrices sur les identités mises en scène, même si, bien évidemment, il peut être indirectement fait référence à une réalité sociale différemment vécue.

¹⁷⁰ La majorité du personnel affecté aux tâches de création les plus valorisées – lesquelles peuvent être regroupées sous la catégorie générale de la « above-the-line labour » (Caldwell, 2008) (les créateurs du concept original, les *showrunners*, les producteurs exécutifs, les scénaristes, les réalisateurs et les producteurs) –, est encore composée d'hommes. Comme nous l'avons précédemment mentionné, cette proportion apparaît plus grande dans le cas des séries « de qualité ». Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre XII.

nomment le « hardboiled cop », un terme d'ailleurs fréquemment employé par les journalistes pour le définir, et qui est même repris dans son descriptif officiel. Mike est également un enquêteur talentueux et efficace. Il affiche une attitude confiante et parfois même autoritaire au travail. Symbole d'une masculinité active et forte, construite selon un mode mimétique bas, Mike a aussi une propension aux comportements violents. Vision populaire de la masculinité vengeresse, dès le premier épisode, il bat sauvagement l'homme responsable de la mort de son collègue. Or, cette violence endémique se révèle progressivement encore plus centrale pour son identité: Mike n'a pas simplement agi de la sorte afin de venger – même illégalement – son ami, mais aussi parce qu'il est un être capable d'une grande violence, luttant constamment contre la partie la plus sombre de lui-même.

Bien qu'étant un père aimant, Mike est donc un modèle exemplaire de *masculinité* tourmentée (Martin, 2013); mélancolique, habité par une tristesse intérieure, il semble incapable d'être heureux. Habituellement, son visage est relativement peu expressif : ses paupières légèrement tombantes et ses sourcils froncés communiquent une impression de calme dépressif et taciturne. Mais soudain, le regard s'anime, les yeux s'ouvrent afin de révéler une émotion brutale, la colère ou la tristesse la plus violente. Sa mâchoire, souvent crispée, traduit aussi cette rage intérieure qui gronde sous les apparences. Son crâne rasé et son complet-cravate monochrome complètent cette image d'une « masculinité d'ombre » (de Baecque, 2011) (voir Annexe E, figure 1, p. 503).

Il sera d'ailleurs révélé qu'à l'adolescence, Mike a blessé Ray en le frappant avec sa voiture, ruinant ainsi ses espoirs d'avoir une carrière prolifique en tant que joueur de hockey. Qui plus est, il sera mentionné que Mike avait en réalité l'intention de frapper sa petite amie, Claire, sauvée *in extremis* par Ray, après avoir eu vent d'une fausse rumeur concernant ses « mœurs légères ». Ce n'est qu'en revoyant Claire, plusieurs années plus tard, qu'il apprendra qu'elle avait en réalité été abusée

sexuellement par Ray. Les agissements passés de Mike, bien qu'étant fondés sur de fausses informations, sont néanmoins clairement représentés comme étant moralement répréhensibles, brouillant dès lors toute frontière entre le bien et le mal. Ainsi, si le némésis de Mike, Ray, est un ignoble assassin, le personnage principal apparaît lui aussi comme un modèle conflictuel et moralement ambigu. Les pièces musicales employées pour la bande-son agissent d'ailleurs fréquemment à titre de musique commentaire (Nardi, 2014, p. 179). Ainsi, le premier épisode de la série se termine sur la pièce « Puzzle I Am » de Hugh Dillon, acteur principal mais également musicien. Cet hymne à la quête de rédemption masculine traduit magnifiquement la vision centrale de plusieurs des hommes qui peuplent *Durham County*, en premier lieu Mike.

Il importe ainsi de souligner cette grande conflictualité du personnage principal, à la fois policier efficace et animé d'un grand sens de la justice, mais également violent, tourmenté, mentant à de multiples occasions et étant capable d'actes immoraux et d'une violence non justifiée. Dans la première saison, Mike doit ainsi élucider le meurtre de sa maîtresse, Nathalie, une femme rencontrée alors que son épouse combattait un cancer. Cet arc narratif est l'occasion d'explorer de manière soutenue les sentiments conflictuels de Mike, entre autres sa culpabilité envers les deux femmes aimées : celui-ci se sent à la fois coupable d'avoir trahi Audrey durant cette épreuve, mais aussi d'avoir abusé des sentiments de Nathalie et de ne pas avoir pu la protéger. Mais la série ne se contente pas d'explorer la culpabilité repentante d'un homme; elle complexifie encore davantage son identité en montrant sa colère, voire sa rancune, envers sa propre femme qui, vouée à une mort quasi certaine, a finalement survécu à son cancer, l'empêchant ainsi de refaire sa vie avec Nathalie. Un flashback révèle d'ailleurs qu'il avait visité avec sa maîtresse la maison dans laquelle il emménagera ultérieurement avec sa famille. Durant la première saison, la distance émotionnelle de Mike envers sa femme est montrée de manière récurrente. Rarement abordée de manière si frontale, la rancœur du mari éclate violemment lors d'une

scène durant laquelle Audrey le confronte concernant ses agissements ainsi que son éloignement physique et émotionnel. Elle le met alors au défi d'avouer qu'il aurait préféré qu'elle meure; dans un accès de colère, Mike lui donne raison et défonce le mur à plusieurs reprises avec son poing en hurlant : « Fuck you, Audrey. Fuck you straight to hell. » (s01-05) Les deux filles du couple, immobilisées à l'entrée de la pièce et interloquées, sont les témoins de cette violence paternelle.

La conflictualité morale de Mike est également manifeste, lorsqu'il camoufle des indices afin d'empêcher ses collègues de découvrir sa relation adultère avec Nathalie Lacroix, ce qui pourrait l'incriminer. Quelques autres scènes rappellent également les pulsions violentes qui l'animent, tel ce moment où, poursuivant une itinérante qui sera injustement accusée d'infanticide, il lui casse une jambe afin de l'immobiliser, non sans révéler par le fait même une pulsion sadique (s02-e01). Différents personnages, notamment sa fille Sadie, regarderont en boucle la vidéo de surveillance, trace matérielle de cette part sombre du paternel. Tom, son collègue de travail, fait d'ailleurs allusion à sa personnalité tourmentée, lui suggérant à la blague de s'adonner au yoga. Lorsque Mike s'oppose à ce conseil, prétextant que le yoga l'endort, Tom lui rétorque alors : « I couldn't sleep with that conscience of yours. Punching bag, you should try it. » (s02-e01) À la suite de ces paroles, Mike se procure en effet un punching bag, lequel sera placé bien en évidence dans son nouvel appartement, rappel symbolique de sa nature violente. Dans un rare discours autoréférentiel, Mike se définit d'ailleurs ouvertement comme un homme mauvais aux multiples failles. À Ivan qui lui souhaite que son enfant à naître soit un garçon, Mike répond simplement : « As long as he turns up better than me, I'm happy. » (s03e01)

Cette conflictualité du personnage est aussi associée à son hypermasculinité. Dans la première saison Ray, l'assassin tant recherché, rappelle fréquemment à Mike qu'un « monstre » sommeille également en lui et ce, même s'il tente de le cacher à tous :

Ray: You got it in you, buddy. You forgot how you used to take on all those fucking guys like it was goddamn war. Hey buddy? Forget all that? Scorched earth, Jesus, Mike. Prisonners, fuck'em all, kill'em all. Remember that, Mike?

Mike (crie): That's bullshit! That is bullshit, it wasn't like that.

Ray: I admired it, man. You know, I figured that's why you became a cop.

Gave you carte blanche when the monster comes out, huh?

Mike: Yeah, so I got a licence to blow your fucking head off.

Ray (affichant un air content): There you go. There's my boy. That's what I'm talking about, huh. Where is he? (s01-e05)

De même, alors que Mike tente continuellement de justifier la blessure causée à Ray comme étant un « accident » de voiture, dû à une chaussée glissante, le récit entretient plutôt l'ambiguïté autour de cet acte. De son côté, Ray affirme en effet que Mike, fou de rage en apprenant que sa copine Claire l'aurait prétendument trompé, aurait tenté de foncer sur elle avec sa voiture; Ray aurait alors été blessé en se ruant sur Claide afin de la protéger. Lorsque Sadie apprend cet épisode troublant du passé de son père lors de son enlèvement, elle lui demande ainsi de jurer qu'il s'agissait bel et bien d'un acte non intentionnel. Mike lui jure qu'il s'agissait d'un acte incontrôlable et la prend dans ses bras afin de la rassurer; mais alors que son visage est opposé à celui de sa fille, son regard se durcit, préservant ainsi le doute pour les téléspectateurs. La froideur de son regard rappelle qu'on ne regarde pas *Durham County* pour admirer un héros (voir Annexe E, figure 2, p. 503)!

Mike est donc associé à des comportements violents ainsi qu'à une forte libido, ce qui agit à titre de rappel de sa vigueur physique. Il sera d'ailleurs révélé par le protagoniste lui-même, lors du tout dernier épisode de la série, que l'homme qu'il a sauvagement battu afin de venger son collègue est décédé des suites de ses blessures quelques jours plus tard : « I crossed a line. » (s03-e06) Or, une telle construction narrative permet simultanément de signifier le côté « mauvais » (Jost, 2015) du personnage, mais aussi son association à une conception traditionnelle de la virilité. Il n'est donc pas anodin que son identité narrative soit complétée par des allusions

fréquentes à sa sexualité active et à ses relations extraconjugales. Ainsi, bien qu'il soit mentionné que Nathalie Lacroix était vierge au moment de sa mort, des indices retrouvés dans son appartement permettent de déduire qu'elle avait prévu avoir une relation sexuelle avec Mike le soir de son assassinat. Dans la deuxième saison, Mike a une relation sexuelle avec Dr. Verrity avant que sa séparation avec Audrey soit officialisée. Durant la troisième saison, Mike trouve également réconfort dans le lit de Ava, une amie de Ivan, le soir même de la mort de sa femme, à la consternation de sa fille Sadie qui l'avait suivi en voiture. L'attitude du personnage durant ces scènes s'éloigne toutefois du bonheur insouciant de l'homme macho. Mike ne semble jamais agir en homme qui prend ouvertement plaisir à tromper sa femme, mais qui le fait par besoin d'exutoire face à sa souffrance intérieure ou par incapacité à se contrôler. Une telle mise en scène contribue encore une fois à cette vision d'une masculinité tourmentée, souffrant de se savoir si imparfaite, mais abdiquant face à une identité perçue comme incorrigible.

Mike Sweeney est ainsi associé à un modèle normatif et hégémonique de masculinité. Il est considéré par tous comme un « vrai » homme, ce qui est d'ailleurs souligné dans son descriptif officiel : « A hardboiled detective, he's a guy's guy who grew up on the wrong side of the tracks in Durham County, the kind of guy whose prized possession is a vintage Mustang. » (DVD saison 1) Cette association de Mike à une culture masculine traditionnelle et à une hégémonie du genre est un élément important de sa construction narrative, prétexte à une déconstruction de sa façade (sa performance) et de révélation de ses failles. Cette stratégie de représentation/déconstruction d'une hégémonie masculine est habilement résumée par Beard dans un des seuls articles scientifiques concernant cette série :

Durham County's cowboy cop is Mike Sweeney. Hugh Dillon's bald bullet head and aggressive piercing gaze let you know this instantly [...]. He is the strong male you want defending you in a hostile environment. [...] But in every

way this dichotomy gets blurred and complicated as the narrative proceeds. (2014, p. 9)

En plus de son métier, souvent associé à la masculinité, Mike jouait jadis au hockey; il était populaire auprès des femmes, avait un tempérament agressif – du moins, selon Ray – et un attrait pour la culture militaire. Il affirme d'ailleurs à Ivan, son collègue de la troisième saison, un ancien militaire, qu'il songeait lui aussi à joindre l'armée, mais que l'arrivée d'un enfant l'en a empêché : « You tell me your army stories, let me know what I've been missing having those three girls. » (s03-e01) Qui plus est, il est mentionné que sa Mustang porte le nom de Claire, le même que celui de sa petiteamie à l'adolescence; cet élément de son identité contribue à tracer un parallèle entre deux éléments centraux de la culture masculine (les voitures et les femmes) et à révéler la pulsion objectivante et dominatrice de Mike¹⁷¹.

Sa masculinité tourmentée est également signifiée par la réalisation de la série, au sein de laquelle prédominent les flashbacks et scènes imaginées par le protagoniste. Ces procédés narratifs, particulièrement fréquents durant la première et la troisième saisons, permettent de visualiser les pensées de Mike, la culpabilité qui l'habite, ses réminiscences malheureuses ou encore ses cauchemars. Souvent intégrées au récit sans effets de montage et sans marqueurs temporels, ces scènes sont représentées comme le vécu intérieur du protagoniste. La série représente ainsi la *temporalité psychique* (Picard et Lacasse, 2015) de certains personnages, en premier lieu Mike, mais aussi parfois Ray Prager, Penn Verrity, Sadie et Ivan. Par exemple, au moment de la découverte troublante du cadavre de Nathalie Lacroix, Mike a une vision de

¹⁷¹ La série va même plus loin dans la construction du parallèle: afin de subvenir aux besoins de sa famille, Mike devra se résoudre à vendre sa Mustang et découvrira avec désarroi que celle-ci a été rachetée par Ray Prager qui s'approprie ainsi le statut du mâle dominant. Tout comme la voiture « Claire » servait à l'affirmation de la domination masculine, la colère de Mike lors de l'accident de voiture avait été provoquée par la déclaration de Ray qui s'était vanté d'avoir couché avec Claire. Il sera plus tard révélé que Claire avait en fait été violée. Dans ce parallèle troublant, la femme apparaît elle aussi comme une monnaie d'échange dont la possession permet l'affirmation et la dispute de l'hégémonie masculine.

cette femme. Cette scène résume ainsi l'enjeu identitaire du protagoniste : Mike est envahi par des émotions violentes, mais doit les camoufler sous peine d'attirer les soupçons. L'inclusion de scènes ou séquences imaginées (Lotz, 2014) permet ainsi de communiquer ses émotions souvent cachées, du moins faiblement exprimées. Dans la scène finale du même épisode, Mike annonce la mort de Nathalie à sa famille au téléphone. Le ton de sa voix, calme et posé, est celui d'un policier faisant son travail avec professionnalisme. La caméra filme alors le protagoniste de profil; assis sur le canapé, son visage est obscurci par le faible éclairage. La caméra effectue soudain un léger travelling vertical, suivi d'un lent travelling horizontal qui débouche sur un plan d'ensemble à l'extérieur. L'homme, toujours assis sur le canapé et poursuivant sa conversation, est soudainement dans la nature, à l'endroit où le corps de Nathalie a été retrouvé. Quelques secondes plus tard, Nathalie apparaît à ses côtés; l'air amoureux, elle se colle contre lui. Dans l'obscurité des lieux, les flashs de lumière intermittents des génératrices électriques, objets omniprésents dans la série, contribuent à créer une atmosphère menaçante et symbolisent l'état émotionnel de Mike, le trouble qui l'envahit au moment de faire cet appel. Derrière une voix relativement calme, on voit ainsi le film intérieur de cet homme endeuillé, revoyant en pensées le lieu où sa pauvre amoureuse a dû affronter seule une mort tragique (s01-e02).

Durant la troisième saison, des scènes imaginées par le protagoniste lui permettent également de vivre un deuil qu'il n'exprime pas ouvertement. À la morgue, Mike parle ainsi à sa femme Audrey, tout juste décédée. L'éclairage blafard et froid de la morgue est contrebalancé par une musique douce et dramatique. Le policier fait alors ses adieux à son épouse; les plans rapprochés sur son visage révèlent sa tristesse,

toujours légèrement contenue. Les fréquentes scènes imaginées ou rêvées par le protagoniste mettent ainsi en lumière sa sensibilité et sa vulnérabilité intérieures¹⁷². En somme, Mike Sweeney est caractérisé par une grande conflictualité identitaire, capable à la fois d'une forte sensibilité et d'une grande violence, étant en cela tout à fait représentatif d'une tendance narrative du 21e siècle concernant la masculinité (conflicted masculinity, Malin, 2005). Toutefois, contrairement à certains personnages tels que Ben Chartier dans 19-2 (SRC, 2011-2015), la vulnérabilité de Mike Sweeney n'est pas ouvertement exprimée; elle demeure toujours en grande partie contenue. Les moments de tristesse et de pleurs sont relativement fréquents, mais l'émotion est pudiquement montrée (voir Annexe E, figure 3, p. 504) ou, au contraire, exprimée sous forme de violence et de colère. Ainsi en est-il du moment où celui-ci apprend la mort d'Audrey et s'en prend à Ivan qui, ayant été médecin durant la guerre du Kosovo, l'avait aidée à accoucher. Voyant qu'Audrey avait perdu beaucoup de sang, Ivan avait pris la décision d'ouvrir son corps afin de sauver le bébé. Le deuil de Mike s'exprime ainsi principalement à travers les voies d'une colère envers Ivan qu'il accuse d'avoir tué son épouse. À l'instar de plusieurs séries contemporaines, Durham County met ainsi en scène un homme dur, violent, qui cache une grande fragilité, mais il nous apparaît nécessaire de souligner que cette dimension du personnage semble ici servir à une exploration des tourments identitaires de Mike, plutôt que de sa fragilité. Celui-ci n'apparaît que rarement vulnérable, encore moins passif ou en perte de contrôle.

La masculinité de Mike Sweeney est d'ailleurs indissociable de son acteur, Hugh Dillon, dont la carrière lui a permis de se construire une image de star associée à une vision populaire d'une masculinité forte (tough), violente, stoïque et caractérisée par une part d'ombre. Hugh Dillon est également reconnu comme le chanteur du groupe

¹⁷² Le descriptif officiel de Mike fait référence à sa vulnérabilité: « The series of events that occur force Mike to face his own vulnerability, fear and anger, and the truth about himself and his life. » (extra, DVD saison 1)

hard rock The Headstones. C'est d'ailleurs cette image qui lui a valu ses premiers rôles dramatiques, notamment dans le film Hard Core Logo (Bruce McDonald, 1996), où sa performance d'un musicien punk révolté a été remarquée. Plus important encore, au moment de la diffusion de Durham County, Hugh Dillon était la star de la populaire série policière canadienne Flashpoint (CTV, 2008-2012), dans laquelle il interprétait le personnage d'Ed Lane, un policier efficace, stoïque, mais également parfois affecté psychologiquement par les drames auxquels son métier le confronte. Sans être identiques, les personnages de Mike Sweeney et d'Ed Lane constituent néanmoins un amalgame similaire de force (hypertoughness) et de sensibilité. Lors d'une entrevue, Dillon a d'ailleurs procédé lui-même au rapprochement entre ses deux rôles à la télévision : « They're both intense guys. Both are tough for different reasons. » (Ryan, 25 octobre 2010) Comme le soulignent Lindsay Steenberg et Yvonne Tasker, cet acteur possède la réputation de jouer des hommes violents et sa carrière musicale lui a permis de se construire une image de bad boy (2014, p. 267). Plusieurs observateurs justifient d'ailleurs la qualité de la construction narrative du personnage de Mike Sweeney par le choix de son interprète :

Hugh Dillon is one intense guy, which makes him just right for the lead role in Durham County, one of Canada's heaviest dramas. [...] Dillon's eyes were burning with rage, a style of acting that seems to come naturally to the former rocker who shot to fame with his star turn in the CTV police procedural drama Flashpoint. (Kelly, 2010, p. 42)

Sa personnalité de rocker est d'ailleurs un des éléments les plus fréquemment rappelés par les journalistes, ce qui semble témoigner d'une fascination pour son passé de musicien enragé, passionné, abusant de l'alcool, de la drogue et des femmes¹⁷³. Son stoïcisme et son contrôle des émotions sont aussi fréquemment

¹⁷³ L'identité de musicien *bad boy* de Dillon a même une incidence sur le vocabulaire qu'il emploie pour vanter le travail des créatrices de la série : « These chicks know how to make it rock. They're like Jagger and Richards, and you're the bass guy. » (Ryan, 25 oct. 2010).

rappelés, ce qui le rapproche plus fortement encore d'une norme masculine qui, à défaut d'être parfaite, est souvent révérée. Ainsi, le journaliste Alex Strachan rappelle le contrôle émotionnel dont Dillon fait habituellement preuve, ce qui permet ensuite de souligner l'intensité dramatique de la série *Durham County*, l'acteur ayant confié avoir été profondément troublé à la lecture de la dernière saison : « Hugh Dillon is not easily shaken. [...] there wasn't much that could affect Dillon on a deep, meaningful level. » (21 octobre 2010)

La personnalité médiatique de Hugh Dillon, perçue comme un modèle de masculinité hégémonique canadienne, a ainsi habilement été résumée par le journaliste Andrew Ryan: « Against all odds, Hugh Dillon has become The Man. In recent years, the Kingston native and onetime rock-'n'-roll animal has matured into a serious authority figure on Canadian television. » (25 octobre 2010) Le choix de cet acteur apparaissait donc des plus appropriés pour une exploration soutenue d'une hégémonie du genre, à la fois objet de critique et de fascination. Le charme de Dillon, souvent associé à une masculinité tourmentée, conjuguant le regard menaçant du « bad boy » aux sourcils froncés à une sensibilité hyperviolente, a certainement influencé le personnage, tout comme il agira à son tour sur la persona de son interprète et, plus largement peut-être, sur la représentation télévisuelle des masculinités au Canada.

9.3 Les opposants de Mike

9.3.1 Le récit identitaire de Ray Prager

Némésis de Mike Sweeney, Ray Prager est l'homme responsable du meurtre de Nathalie Lacroix et d'une agente immobilière durant la première saison (voir Annexe E, figure 4, p. 504). Cet homme représente ainsi un modèle de genre dangereux et

hégémonique. Propriétaire prospère d'un magasin de plomberie, ancien joueur de hockey talentueux et révéré, Ray est admiré des gens du comté, et perçu comme un mâle alpha; sa femme et sa demeure gigantesque, où de nombreuses fêtes sont organisées, sont des trophées qu'il exhibe fièrement. Comme le résume Tom, le collègue de Mike, Ray a toutes les apparences de l'homme valorisé dans sa masculinité, ce qui crée d'ailleurs une certaine jalousie chez son ancien ami :

Tom: Ray, he's got major status. The hockey thing, macho. Wife who looks like a Playmate. Rumour he's a tomcat, but these guys, that only adds to the status.

Mike: He's a goddamn plumber.

Tom: Yeah, but a rich goddman plumber. That rub you, huh? (s01-e04)

Sous des apparences d'homme macho inoffensif, se cache toutefois un être terriblement violent cherchant désespérément à imposer son ascendant sur les femmes, qu'il s'agisse de son épouse Traci, victime de violence conjugale, ou de ses victimes. Ray est un homme contrôlant, obsédé par sa propre domination et refusant toute forme de vulnérabilité. Son récit existentiel est d'abord caractérisé par l'amertume pour une hégémonie perdue, puisque la blessure infligée par Mike lors de l'accident de voiture met fin à ses chances d'une carrière sportive. Malgré une prospérité économique et le respect de ses proches, Ray affiche constamment un besoin de se définir à travers son passé de hockeyeur, celui-ci renvoyant à un modèle de genre hautement valorisé au Canada. Son destin s'apparente ainsi à celui du angry white man (Kimmel, 2013) ou à celui exposé par Susan Faludi (1999) à propos des hommes se sentant trahis par la société contemporaine et n'acceptant pas la perte d'un statut enviable qui leur avait pourtant été promis. Lorsque Ray tue ses victimes, il cherche à prouver son hégémonie, enjoignant même celles-ci à le rassurer concernant son pouvoir et son apparence physique. Plusieurs scènes soulignent son caractère narcissique : il ne semble intéressé qu'à parler de lui-même et affiche même une jalousie inquiétante envers son fils, un talentueux jeune écrivain. La scène du meurtre

de Nathalie Lacroix (s01-e01) révèle clairement cette identité narcissique : alors que la professeure tente de le convaincre de payer pour les études de son fils, Ray tente à plusieurs reprises de réorienter la conversation sur lui. Il lui parle alors de son passé de hockeyeur, au grand désintérêt de l'enseignante qui lui rappelle que la conversation ne porte pas sur lui. Ray, dans un accès de rage, tue alors Nathalie Lacroix, rappelant son hégémonie de la manière la plus violente qui soit. De même, lors d'une petite cérémonie en l'honneur de la défunte Nathalie, Ray tente encore une fois de parler de lui; lorsque, agacée, la sœur de la défunte lui rappelle que le moment n'est pas opportun, Ray lui serre la main au point de la faire crier, la punissant ainsi pour sa remontrance. Ce protagoniste punit donc physiquement et psychologiquement les femmes qui osent s'interposer, ne pas respecter sa volonté ou ne pas reconnaître son hégémonie. Les actes terribles qui sont perpétrés trahissent un besoin irrépressible de pouvoir, comme le résume Beard : « It is the desire for masculine power that makes him a bully and then a murderer, the desire to attain a phantasm of self-control, charismatic masculinity, a personality that will "naturally" (i.e. patriarchally) evoke the love of women, and of his son. » (2014, p. 20)

La scène initiale de la série, durant laquelle Ray observe en cachette le viol et le meurtre des deux adolescentes par le Big Guy, agit ainsi comme un véritable déclic qui provoque en lui le désir de tuer. Personnage secondaire rapidement éclipsé de l'histoire, le Big Guy semble surtout avoir la fonction symbolique de représenter l'homme que Ray désire être : un modèle de masculinité violente, toute-puissante, grande, forte et au physique soigné et séducteur. Fasciné par cet homme, Ray le suit à quelques reprises et tente de l'émuler au point de s'acheter un complet similaire qu'il ira d'ailleurs exhiber fièrement devant Audrey, la femme de Mike. Cette dimension du personnage, loin d'être anodine, révèle la complexité et la vulnérabilité profonde qui le caractérisent : en effet, Ray est aussi un homme fragile marqué par une enfance difficile. Battu et ensuite abandonné par son père, témoin du suicide de sa mère, il est un homme vulnérable qui se révèle dans et par sa quête éperdue de pouvoir. Il affiche

d'ailleurs par moments du désespoir, de la panique face aux gestes commis, non point une indifférence. Une scène le montre ainsi en pleurs, touchant les mèches de cheveux de ses récentes victimes (s01-e03). Tout comme Mike, Ray est en proie aux hallucinations, symbole narratif de ses tourments existentiels. La musique de relaxation et les vidéos de motivation qu'il regarde au début de la série communiquent aussi l'image d'un homme qui cherche de manière désespérée à trouver la paix intérieure. Tout en cherchant certes à manipuler son entourage et à rendre Mike jaloux en flirtant avec sa femme, Ray fait néanmoins preuve d'une capacité de compréhension de la solitude émotionnelle d'Audrey, délaissée par son mari à la suite de sa rémission. Voyant ce que le mari n'est pas en mesure de voir, Ray est ainsi décrit par Audrey comme un homme gentil, généreux, plus en phase avec ses émotions que son mari ne le sera jamais (s01-505)¹⁷⁴.

Il est d'autant plus significatif qu'alors même qu'il recherche un statut hégémonique, Ray affiche également un besoin irrépressible du regard et de l'approbation d'autrui, particulièrement des femmes. Ses propos révèlent d'ailleurs fréquemment une anxiété par rapport à son apparence physique, un besoin d'être rassuré quant à son charme. Dans une scène particulièrement macabre, Ray retourne sur le lieu du viol et du meurtre des deux adolescentes; lorsqu'il découvre qu'une des deux filles est encore en vie, loin de lui venir en aide, il se livre plutôt à un rituel sadique de séduction et demande à cette pauvre fille paniquée et agonisante de le rassurer sur sa beauté.

Ray: You know, I could, huh (petit rire) I could be fat. [...] But, huh, I'm not. I take, I take care of myself. You know I work out. [Il prend des photos de la jeune fille.] (tout bas) Oh my God. Do you think, do you think I'm goodlooking for my age? [Il l'embrasse, la prend dans ses bras. La fille gémit faiblement.] I wanna dance with you. [Elle pleure. Il met ses mains sur sa

¹⁷⁴ « That man is kind, thoughtful and generous. He's more in touch with himself than you'll ever be. » (Audrey, s01-e05)

bouche.] Don't be like that. Don't be like that. [La fille meurt dans ses bras.] (s01-e01)

Plus tard, lors de la prise d'otage de Sadie, Ray exige qu'elle lui dise qu'elle l'aime, un geste qui semble plus important que le sexe; il ne violera d'ailleurs aucune des femmes tuées, contrairement à son inspirateur. Ray reproduit ainsi, mais de manière plus extrême et violente, la conflictualité masculine de Mike 175. La relation antagoniste de Ray et de son fils Ray Jr est également révélatrice de l'identité du père. Profondément attaché à une vision de la masculinité hégémonique, Ray s'avère incapable d'accepter que son fils s'éloigne de ce modèle. Jeune adolescent sensible et attentionné, Ray Jr a un tempérament artistique et un talent d'auteur qui pourraient lui valoir une prestigieuse bourse d'études. L'animosité du père et son refus systématique de lui permettre de poursuivre ses études témoignent de son aversion pour le modèle de genre plus sensible que son fils représente, le tout doublé d'une malsaine jalousie. L'aîné refuse ainsi de reconnaître une quelconque similitude ou filiation avec son propre fils. Lors d'une dispute avec sa femme Traci, celui-ci exprime ouvertement son mépris pour les intérêts de Ray Jr, qu'il perçoit comme étant opposés à la culture masculine locale : « Ah, he's gonna be a writer? What's he got to say? It's not like hockey. You score a fucking goal, everybody understands that, Traci. » (s01-01) La colère de Ray semble aussi due au fait que son fils exprime ouvertement une sensibilité et une vulnérabilité que lui-même cherche à dissimuler. Ceci apparaît clairement lors d'une discussion entre les deux protagonistes après que Mike, soupçonnant Ray des meurtres, ait interrogé Junior. Ray révèle alors à son fils sa vision de l'homme qu'il doit être :

¹⁷⁵ Ray est d'ailleurs décrit en ces termes dans son descriptif officiel: « Narcissistic to the core, Ray Prager is a dangerously fragile man though he presents himself as supremely confident and in control. His inflated self-image, and intense need to be in total control, feeds his paranoia and manipulative desire. Ultimately, though this veneer of control covers a deeply wounded inner child. [...] Soon murder becomes Ray's solution for every problem. Ray spins further and further out of control. Filled with sycophantic admiration for the well-dressed killer, Ray starts to model himself upon this deadly stranger. » (extra, DVD saison 1)

Ray (fort): You show any weakness, they're gonna rip you to shreds. They're gonna eat you alive. You get yourself a mantra: I am, I am destruction. I will not be *destroyed*. And harness that power, you let that electricity run right fucking through you and you're a man-god. A man-god!

Ray Jr (sur un ton sarcastique): Yeah. I'm destruction. I'm a man-god. That's me, Dad.

Ray: You know what, you're a puny little fuck. You let Mike Sweeney push you around?

Ray Jr (crie): What am I supposed to do? [...]

Ray: Be a fucking man! (s01-e05)

À la suite de son arrestation, à la fin de la première saison, Ray tente de se suicider en mettant le feu à sa cellule, ce qui le laisse gravement défiguré. Le tueur semble ainsi embrasser plus ouvertement le monstre qui se terre en lui et parle ouvertement de ses crimes. Ses discours laissent transparaître une hargne envers les femmes, la sienne en tout premier lieu, mais aussi sa mère qui l'a jadis abandonné. Les émotions ressenties face à l'autre sexe et à ses charmes pudiquement protégés provoquent en lui une subjugation, un désir, une dépendance qui est la source de sa colère. Et pourtant, le récit laisse cette impression d'une conflictualité identitaire jamais complètement résolue. En prison, Ray devient encore plus manipulateur, mais son mépris et sa tristesse apparaissent polymorphes, ambigus. À la suite de son évasion, Ray pouchasse temporairement Sadie, pour finalement disparaître définitivement sans laisser de traces, laissant malgré tout planer la menace d'un danger imminent, toujours omniprésent à *Durham County*.

9.3.2 Le récit identitaire d'Ivan Sujic

Ivan Sujic (Michael Nardone), le nouveau collègue de Mike durant la troisième saison, est représenté de manière encore plus violente dès sa toute première apparition (voir Annexe E, figure 5, p. 505). Après avoir emmené sa femme dans la forêt et avoir

tenté de lui faire avouer une relation adultère, Ivan la bat à mort et lui arrache ensuite le doigt afin de récupérer sa bague de mariage. Policier, mais aussi ancien militaire et médecin durant certains des conflits les plus meurtriers, Ivan est un être durablement marqué par la guerre, particulièrement le récent conflit au Kosovo où il a servi aux côtés de son cousin Miro. Ivan tente de cacher son meurtre tout en poursuivant son enquête avec Mike concernant l'assassinat de jeunes trafiquants de drogue. Cet homme entretient également une relation conflictuelle avec son cousin Miro, lequel l'incite à l'aider dans son trafic de drogue et à renverser un gang adverse, mené par un certain Julian Cho. Les tourments de Ivan, rongé par le meurtre de sa femme, feront remonter à la surface les traumas du passé, notamment le meurtre de garçons commis sous l'influence néfaste de son cousin. Ivan découvrira progressivement qu'il a été manipulé par Miro qui lui avait menti concernant l'aventure extraconjugale de son épouse, souhaitant se débarrasser de cette femme qui en savait trop sur ses activités criminelles.

Loin de la déresponsabilisation, la représentation du personnage d'Ivan est plutôt, encore une fois, celle d'une masculinité hégémonique et pathologique. Portant un lourd bagage psychologique, Ivan est à la fois animé et détruit par une pulsion de violence. Cette conflictualité du personnage est souvent illustrée par la représentation de la culture machiste serbe et de son entourage familial. Par exemple, alors qu'il tente de faire croire à son cousin que sa femme n'a pas voulu venir à une fête de famille, alors qu'elle est en réalité décédée, son cousin Miro lui rétorque sur un ton accusateur : « You can't handle your wife? Impotent! » (s03-e01) La masculinité est ainsi explicitement associée au pouvoir et à la soumission de la femme. Plus généralement, la construction narrative d'Ivan est indissociable de la culture guerrière et misogyne qui l'a en grande partie construit. Lors d'une beuverie avec Mike, il décrit ainsi, sur un ton désespéré, le traitement réservé aux femmes durant la guerre du Kosovo, alors qu'elles étaient exhibées nues dans le froid hivernal, vendues comme esclaves sexuelles, traitées comme de véritables marchandises. Le désespoir

et la honte dans son regard traduisent l'ambiguïté des sentiments définissant cet homme, entre attachement et culpabilité terrassante face à la culture masculine. Ce récit d'Ivan est d'ailleurs ce qui l'amènera à avouer le meurtre de sa femme. Sur ce point, il est également révélateur que Ivan exprime à quelques reprises le désir que l'enfant à naître de Mike soit un garçon, désir relativement suspect compte tenu du faible lien émotionnel qui unit les deux protagonistes. Lors d'une conversation durant laquelle Mike explique qu'Audrey accouchera d'ici quelques semaines, Ivan répond spontanément :

Ivan: A boy this time.

Mike: Me, you know what, my wife Audrey, she, she doesn't wanna know, says it doesn't matter, so...it's good enough for me.

Ivan: Yeah, but you'd like a boy. For yourself, huh? Teach him how to play ball? [...]

Mike: So what? As long as he turns up better than me, I'm happy.

Ivan: A boy. [Il soupire et regarde au loin.] Otherwise, there's too many girls. (s03-e01)

L'obstination du personnage semble traduire un attachement durable à la culture masculine, une crainte de la féminisation de la société, mais peut-être aussi un désir de rédemption générationnelle. La prompte réaction de Ivan lors de l'hémorragie de Audrey, n'hésitant pas une seconde à ouvrir davantage son corps afin de sauver l'enfant, dans l'espoir qu'il s'agisse d'un garçon, trahit cet attrait tenace, mais source de souffrances, à la culture masculine. Durant l'ultime saison, le personnage d'Ivan, finalement arrêté par Mike, vient ainsi compléter le sombre tableau d'une masculinité hégémonique polymorphe, mais unanimement tourmentée et destructrice.

9.4 Critique et interprétation : What Lies Beneath 176

Durham County propose directement, non seulement à travers le personnage de Mike mais aussi ceux de Ray et d'Ivan, une « critique de la masculinité et de la violence sexuelle » (Steenberg et Tasker, 2014, p. 265 (nous traduisons)) ainsi que de certaines conséquences néfastes de la socialisation au genre. Le récit focalise sur la déconstruction morale du héros policier, la révélation des actes cachés de masculinités hégémoniques et révérées ainsi que des pensées troublantes qui s'animent sous la banalité des apparences. L'esthétique de la série, souvent encensée, appuie d'ailleurs cette critique. L'ensemble de l'œuvre semble en effet avoir été conçu de manière à dénaturaliser les apparences et à révéler le caractère inquiétant de la réalité humaine. Caractérisée par un mélange habile des genres télévisuels (Beard, 2014), la série reprend aussi de nombreux codes du film noir, favorisant ainsi l'exploration des trahisons et des tensions relatives aux rapports sociaux de sexe. Les éclairages et les filtres utilisés contribuent également à créer une ambiance sombre, donnant l'impression que les protagonistes vivent dans une morosité ambiante, dans un « éternel automne » (Steenberg et Tasker, 2014, p. 261). L'image est particulièrement assombrie durant la première saison, surtout dans la maison des Sweeney; cette demeure, encore en rénovation, parsemée de plastique et plongée dans l'obscurité, agit à titre de métaphore de l'état de la famille, de sa dissolution progressive et du désintérêt de Mike pour une véritable reconstruction des liens affectifs. Le fait que la maison ait été achetée à peu de frais, à la suite du suicide de son propriétaire, ajoute encore à la critique. Qui plus est, Sadie et Maddie, les deux filles de Mike et Audrey, affichent une fascination pour la mort durant la première saison, signe d'un certain traumatisme - dans le cas de la jeune Maddie, du moins -, mais aussi de leur conscience aiguë de la mort et de la violence des rapports humains. Sadie, jeune femme fascinée par les meurtres et le travail de son père - elle deviend

^{176 «} What Lies Beneath » est le titre du premier épisode de la saison 1.

plus tard policière –, met en scène les meurtres locaux dans une maison de poupées, reproduisant ainsi les actes, tout en rendant plus évidente l'artificialité des performances de genre et des désirs de son entourage.

Autres objets centraux de la série, les pylônes électriques, omniprésents à Durham, sont fréquemment filmés et insérés à titre de transition entre deux scènes. La vue de ces tours d'acier gigantesques et le grésillement des lignes électriques, bruit intradiégétique souvent intégré à la bande-son, contribuent au climat d'oppression et au rappel des tensions interpersonnelles entre les personnages, voire de leur artificialité. Ray Prager fera d'ailleurs allusion à quelques reprises aux lignes électriques qui saturent le ciel de la banlieue et qu'il accuse d'être responsables de la folie qui s'empare des hommes. Tout dans cette série contribue ainsi à ce climat d'oppression et d'étrangeté. La musique de la série, où prédominent le xylophone et les sonorités enfantines, termine ce tableau. Loin des ambiances sonores habituelles des séries policières, souvent plus rythmées ou plus menaçantes et composées à l'aide de guitares ou de cordes, la musique de Durham County crée une véritable dissonance lors de la première écoute, rendant encore plus troublante la violence qui en émerge, comme un jeu de poupées sadique. Le récit et la réalisation ne peuvent que rappeler au téléphile averti la série Twin Peaks (ABC, 1990-1991), comme l'ont d'ailleurs souligné quelques commentateurs. La réappropriation et le détournement inventif de genres télévisuels et cinématographiques classiques, la révélation constante des sombres secrets des protagonistes et de l'artificialité des performances de genre, la composition sonore inhabituelle et inquiétante, la musique envoûtante et distinctive ainsi que l'étrangeté de l'univers de David Lynch se rapprochent en effet, à bien des égards, de Durham County. Les œuvres se rejoignent également dans leur traitement singulier de la thématique de l'exploitation sexuelle des femmes au sein d'une société patriarcale.

Loin d'être invisible, le genre apparaît au contraire comme une thématique explicite de la série, notamment à travers plusieurs références à la masculinité et aux hommes. Ainsi, lorsque Mike interroge un témoin récalcitrant et pleurnichard, il lui dit sur un ton emporté et autoritaire : « Man up! Man up! » (s01-e03) La thématique du genre prend également une dimension explicite à travers la représentation critique du sort des femmes dans une société patriarcale, une thématique certes évidente à travers la représentation récurrente de femmes violentées et méprisées, mais aussi à travers plusieurs moments de dialogue. La dévalorisation des femmes est ainsi soulignée de manière emphatique : celles-ci représentent en effet la quasi-totalité des victimes, hormis les trafiquants de drogue durant la troisième saison. Alors même qu'une femme est la criminelle principale durant la seconde saison, ce sont encore des filles qui seront ses principales victimes, tout d'abord son enfant, ensuite l'itinérante qu'elle enjoint à se suicider.

Les fils narratifs de l'œuvre contribuent aussi à une critique soutenue d'une culture masculine dominante et de la culture de viol et de victimisation des femmes qui lui est associée. Une cabane située non loin de la ville est en effet le lieu où les jeunes hommes se réunissent afin de se battre et « partager » les femmes qui osent s'y aventurer. Derrière une planche de bois, ceux-ci ont d'ailleurs construit un véritable tableau de chasse où ont été clouées les mèches de cheveux de toutes les conquêtes sexuelles du groupe. Nouvellement arrivée à Durham, Sadie fait malencontreusement la découverte de cet endroit, le même où elle sera par la suite tenue prisonnière par Ray qui exhibera fièrement ses « trophées » de jeunesse. Le harcèlement vécu par Sadie à la cabane et à la suite de son enlèvement – à l'école, elle sera traitée de « salope » et de « fille facile » – rappelle l'omniprésence d'une idéologie du genre oppositionnelle qui, en décrivant les hommes comme des êtres guidés par une sexualité naturelle et incontrôlable, en vient à culpabiliser les femmes pour les gestes dont elles sont pourtant victimes. La lucidité de Sadie et son cynisme face à la culture du genre servent souvent de prétexte à des discours critiques sur le sort réservé aux

femmes dans un contexte de valorisation de la masculinité hégémonique. Ainsi, alors que Sadie décrit à sa mère les sous-vêtements à la mode chez les filles de son âge et la façon dont il faut les porter, Audrey commente : « Well, they're asking for it. » Ce à quoi sa fille répond, du tac au tac : « Asking for what? What, you think they deserve what they get? », ce qui amène sa mère à se rétracter : « No, of course not. » (s01-e04) À l'école, Sadie remarque également que des étudiantes s'habillent sciemment de la même façon que les sœurs Travis, les victimes du Big Guy retrouvées mortes dans la forêt. Alors qu'elle commente avec consternation cette mode sordide, Ray Jr met en lumière avec cynisme cette omniprésence de la culture du viol:

Sadie: He was one of the guys who found the Travis girls. Now his girlfriend's dressed like them. Like that's sexy or something. What, like, what's sexy? She doesn't talk back?

Ray Jr: It's like that song: "Dead girls don't say no"? (s01-e04)

Dans cette série, la violence de la culture masculine canadienne est également associée au hockey. Sans postuler que ce sport soit ontologiquement ou uniquement violent et masculin, force est d'admettre que l'agressivité du sport et des batailles qu'il met en scène est une des dimensions les plus médiatisées actuellement 177. Durham County explore cette association entre sport et masculinité canadienne: Mike et Ray jouent fréquemment à ce sport, lequel a d'ailleurs permis au second d'accéder à une notoriété locale. Qui plus est, lors d'un match de hockey amical, Mike et Ray se battent sur la glace, et ceci est le seul moment présenté à l'écran, soulignant ainsi la fonction symbolique de ce sport dans la série (s01-e04). Selon

¹⁷⁷ Sport national autant revendiqué par les Canadiens anglais que par les Québécois, le hockey peut évidemment revêtir différentes fonctions identitaires et culturelles. Or, l'aspect violent du jeu semble particulièrement mobilisé dans les productions culturelles canadiennes des dix dernières années (*Goon* (Michael Dowse, 2012), *Bon cop/Bad cop* (Erik Canuel, 2006)), peut-être par volonté de l'associer plus fermement à une masculinité hégémonique, dans un contexte de préoccupations grandissantes face à la « féminisation » et la crise de l'homme canadien. Les *biopics* portant sur la vie de Don Cherry mettaient aussi particulièrement l'accent sur les blessures et les batailles de cet ancien joueur de hockey, comme un rappel de son côté « tough ».

Steenberg et Tasker, l'association d'une violence endémique au hockey signale la « canadianité » de cette série aux spectateurs (2014, p. 268) :

There is a continued perception that, firstly, hockey's violence makes it useful in distinguishing Canadian masculinity from baseball-playing Americans and cricket-playing Englishmen, and that secondly, hockey is a contentious, but legitimate place to violently work through any crises in national identity. (p. 272)

Compte tenu de sa centralité pour l'identité des protagonistes, la représentation du hockey semble aussi servir à critiquer l'importance que la violence y occupe à des fins d'affirmation d'une masculinité locale.

Partant du constat que la *crime fiction* est fort populaire au Canada (Sloniowski et Rose, 2014), la critique de la masculinité proposée dans *Durham County* contribue à déconstruire des normes de genre pérennes. Certains pourraient être tentés d'associer cette critique négative à son équipe de création majoritairement féminine. Quelques observateurs ont en effet affirmé que la série proposait une vision de la crise masculine, mais selon un point de vue féminin (*female perspective*) (Beard, 2014, p. 14; Doyle 7 mai 2007; 15 octobre 2013). Or, à l'aune de nos analyses précédentes, il nous semble nécessaire de nuancer cette vision. Sans vouloir évidemment nier le rôle de ses créatrices ou les revendications féministes de la série, il importe de rappeler que la critique de la masculinité dans ses dimensions violentes et destructrices apparaît comme une tendance narrative forte du 21^e siècle. Tout comme de nombreuses œuvres états-uniennes abordant cette thématique, cette série canadienne a été diffusée initialement sur une chaîne câblée, ce qui peut expliquer ses stratégies de distinction et la violence de ses protagonistes. Durant la dernière décennie, les chaînes payantes canadiennes ont tenté d'émuler le modèle de

production des chaînes *premium* états-uniennes comme HBO, notamment en repoussant les limites des représentations télévisuelles¹⁷⁸.

Plus encore, selon Beard, *Durham County* proposerait une véritable subversion des genres audiovisuels en déconstruisant la figure héroïque du policier et en associant le genre du mélodrame à une sensibilité masculine (2014, p. 18):

There is a real sense in which the primal loss of innocence, stressed [...] as a central feature of melodrama, is enacted in Mike in *Durham County* not so much as a loss of personal innocence but as a loss of *generic* innocence: the cowboy cop has lost the pristine virtue that always exists at the basis of his character. (p. 19)

Si cette affirmation peut être vraie dans le cadre circonscrit de la production canadienne anglophone, force est d'admettre toutefois que *Durham County* s'inscrit aussi plus largement dans une tendance nord-américaine, largement portée par la *Quality TV*, où la souffrance masculine est si fréquemment représentée qu'elle n'apparaît plus comme une subversion du genre, mais bien, de plus en plus, comme une de ses caractéristiques narratives centrales. Si la masculinité est appelée à se transformer, de même les codes narratifs d'un de ses principaux genres télévisuels le peuvent-ils tout autant.

Pour cette raison, la spécificité de la série ne nous semble pas tant relever de la construction narrative de ses personnages masculins, lesquels renvoient à plusieurs tendances abordées dans cette thèse, notamment l'ambiguïté morale, l'exploration d'une crise sociale et identitaire, ou encore la représentation d'une sensibilité

¹⁷⁸ Michelle Marion, directrice de la production canadienne indépendante pour The Movie Network, résume ainsi la vision de la chaîne: « When they see a TV series on the network, as opposed to a feature film, they need to know why they're paying for it [...]. It can't look like a show they'd see on conventional television. So we're attracted to themes that are a little more out-there and concepts that push things further. » (cité dans Kelly, 17 août 2007)

personnelle à travers le recours aux codes du langage audiovisuel. Cette spécificité pourrait selon nous être davantage associée à cet effort de contextualisation et d'investigation des actes de socialisation au genre, lequel rappelle avec évidence la dimension sociale de l'identité des protagonistes. Il est également intéressant de constater que, tout en proposant une critique sombre de la masculinité hégémonique et de l'abus des femmes dans une société patriarcale, l'œuvre tente aussi de déconstruire le plus possible une vision dualiste et oppositionnelle du genre. Rappelons en effet que la saison 2 met en scène une meurtrière, Penn, tout autant tourmentée et manipulatrice que ses homologues masculins. Sans lui être identique, Penn adopte plusieurs comportements similaires à ceux de Ray Prager et est elle aussi marquée durablement par le rejet de la figure paternelle. Un parallèle est d'ailleurs clairement opéré lorsque celle-ci va se suicider aux côtés de Ray, en prison, lui permettant de s'évader. De même, Sadie est représentée comme étant extrêmement similaire à son père, ce qui est fréquemment souligné à travers les dialogues. Fait d'autant plus rare, la série propose également plusieurs scènes rêvées ou imaginées par des femmes, particulièrement durant la deuxième saison, alors que ce procédé est habituellement réservé quasi exclusivement aux hommes¹⁷⁹. L'entrée de Sadie dans la profession policière durant la dernière saison et l'exploration plus soutenue de sa propre crise identitaire et de ses traumas laissent ainsi sous-entendre que ce genre de récit n'est pas exclusif aux hommes. Une telle volonté de déconstruction du dualisme oppositionnel (Badinter, 1992) des genres nous semble une particularité de la série. Certes, les contraintes de production du Canada peuvent certainement avoir influencé le développement narratif de l'œuvre et le fait que l'exploration psychologique des personnages, beaucoup moins chère à mettre en scène, y apparaisse plus importante que les scènes d'action. Mais une telle construction narrative répond aussi probablement à une volonté de critiquer les conventions du genre, en témoignant tout

¹⁷⁹ Nous explorerons davantage cette question dans le chapitre XII (section 12.1).

autant d'une fascination pour des modèles de masculinité populaires que d'une volonté de les remettre en question.

Malgré une critique acerbe, *Durham County* ne propose toutefois pas une dénonciation unilatérale de la masculinité, mais bien de ses tendances hégémoniques et pathologiques. L'œuvre propose en effet certains modèles alternatifs, positifs, de genre, tels que Ray Jr ou Tom, un policier homosexuel vivant une existence relativement heureuse. Au lieu d'être représentés comme étant subordonnés, ces hommes semblent plus sereins du fait qu'ils s'éloignent de la norme qui les environne, voire affichent un désintérêt pour l'idéologie du genre. Plus encore, la fin du récit laisse poindre une lueur d'espoir : peu avant son arrestation, Mike explique à Ivan qu'il voit clairement les ravages causés par son identité violente et sa quête éperdue de vengeance. Alors qu'Ivan souhaite tuer son cousin avant de se rendre à la police, Mike lui explique :

Listen to me. The guy that murdered my partner, he was gonna get off on a technicality. He was gonna go free. So I beat the shit outta him. And a couple of days later, he died. I was so enraged, I don't...I don't remember any of it. [soupir] And I crossed a line. I know with you, there is no line. It's been taken away, and that is why we have to do this by the book. Because any other way...any other way is chaos. » (s03-e06)

Plus encore, alors que le cheminement identitaire de Mike a été caractérisé par un conflit intérieur permanent, la dernière image de la série le montre seul chez lui, l'air paisible, tenant son enfant dans ses bras, après avoir refusé pendant plusieurs jours de l'approcher à la suite de la mort de sa femme. Le cheminement de Mike semble ainsi présager une certaine rédemption, une paix intérieure, ne serait-ce que partielle. La série ne souscrit donc pas à une vision fataliste ou essentialiste de la masculinité ou de la crise de genre. Si le chaos ne quittera probablement jamais cette ville, il s'apaisera peut-être pour Mike Sweeney. Du moins peut-on l'espérer, alors que le son

intradiégétique est coupé durant les dernières secondes de l'œuvre, laissant place à une musique doucereuse, et à l'image de Mike qui sourit à son enfant. Lors d'une entrevue, l'acteur Justin Louis, interprète de Ray Prager, a affirmé que *Durham County* est une série féministe : « This is essentially a feminist viewpoint of a serial killer. » (Beard, 2014, p. 14) Peut-être est-ce dans ces dernières secondes que s'affirme cette vision féministe, cette critique incisive mais néanmoins optimiste de la masculinité, comme une prise de conscience que la croyance en la possibilité d'une transformation positive de la culture du genre est nécessaire pour toutes et tous.

PARTIE 3: SYNTHÈSE ET INTERPRÉTATION

CHAPITRE X

SYNTHÈSE COMPARATIVE, PARTIE I : LES IDENTITÉS DE GENRE ET LES MASCULINITÉS TÉLÉVISÉES AU CANADA ET AU QUÉBEC

Dans les cinq précédents chapitres, nous avons tenté, grâce à six études de cas, de mettre en lumière les modèles de genre dans quelques séries télévisées états-uniennes, québécoises et canadiennes diffusées depuis 2005. S'appuyant sur ces analyses ainsi que sur le visionnement inductif d'un corpus plus large de fictions télévisuelles sérielles, la dernière partie de cette thèse procédera d'une tentative de révéler quelques-unes des caractéristiques centrales et récurrentes des modèles d'hommes et des discours sur la masculinité dans les séries télévisées nord-américaines. Notre synthèse comparative les notre question centrale de recherche : « Comment les personnages masculins sont-ils représentés dans les séries télévisées nord-américaines contemporaines et, par conséquent, quels modèles et discours concernant la masculinité et le genre sont-ils véhiculés? »

Afin de répondre à cette question, plusieurs éléments devront être abordés : les traits physiques et psychologiques des personnages, les discours (verbaux, visuels, sonores, référentiels et autoréférentiels), les récits identitaires, les rapports sociaux et de pouvoir entre les protagonistes, ainsi que les thématiques récurrentes. Nous commencerons par une synthèse des modèles de genre et des thématiques populaires au sein de la production canadienne et québécoise, ceci afin de bien mettre en évidence leurs spécificités respectives, étant donné la plus grande rareté des études

¹⁸⁰ Quelques éléments de comparaison avaient déjà été présentés dans le chapitre VIII, lors de l'analyse des deux versions de 19-2. Ces résultats seront ici intégrés à une synthèse comparative plus générale.

sur les identités de genre de ces deux aires culturelles, comparativement aux États-Unis. Ensuite, nous présenterons dans les deux chapitres subséquents certaines tendances états-uniennes et/ou transnationales. Une partie importante de notre synthèse consistera ainsi en une analyse détaillée de ce qui nous est apparu comme quelques-uns des discours et pratiques narratives les plus importants et transnationaux concernant la représentation des hommes et du genre au 21° siècle.

Avant de débuter cette synthèse, quelques précisions s'imposent concernant les résultats de notre recherche et leur interprétation. Inspirée des études de genre, des cultural studies, de la nouvelle sociologie des médias et des études féministes, cette thèse revendique a priori l'importance des fictions télévisuelles pour la « thématisation » et la « configuration » du social (Chalvon-Demersay, 1997, p. 623). Pouvant être appréhendée en tant qu'avatar du monde social (Macé, 2006a), la production télévisuelle n'est donc point anodine ni extérieure à une réalité qui se configurerait sans son aide. Le rejet d'une approche réflective ou mimétique des représentations a ainsi pour but d'éviter cette interprétation naïve des contenus des séries télévisées comme « reflétant » ou devant nécessairement représenter les individus auxquels elles prétendent se référer. Rejetant tout autant le « déterminisme textuel » (Biscarrat, 2013, p. 17), notre analyse cherche au contraire à reconnaître la contribution de ces fictions à la création, à la performativité du genre. La synthèse proposée ci-après ne doit donc pas être interprétée comme un état des faits concernant les identités et rapports de genre au sein des cultures étudiées, mais plutôt comme la mise en lumière de certaines visions du monde et de rapports de genre qui animent actuellement les imaginaires sociaux.

Plus importante encore est la reconnaissance de la complexité de la culture. La production télévisuelle n'est pas homogène, mais au contraire travaillée par de multiples visions du monde, idéologies, modèles identitaires et, plus généralement, de multiples mouvements hégémoniques et contre-hégémoniques. Ainsi donc, si la

production télévisuelle contemporaine témoigne certes de modèles hégémoniques, elle ne s'y réduit pas. Pour cette raison, toute tentative de synthèse ou de généralisation concernant certains archétypes ou tendances narratives court le risque d'être jugée réductrice ou d'être confrontée à des contre-exemples. Ces contre-exemples existent bien évidemment et ne doivent pas être niés. Qui plus est, le fait de reconnaître la polysémie des œuvres interdit d'envisager l'interprétation proposée ici comme la seule et unique possible. Cette thèse doit donc être reçue pour ce qu'elle est, et seulement ce qu'elle peut être, à savoir une contribution à l'avancement des réflexions concernant les modèles de genre télévisés au 21e siècle en Amérique du Nord, fruit d'une longue étude et de visionnements assidus.

10.1 Les protagonistes masculins au Canada anglais

La série policière constitue le creuset des modèles de genre dans les productions télévisuelles canadiennes-anglaises. Tout en étant populaire sur maints autres territoires, la fiction criminelle ou policière sature les ondes et, plus largement, la culture canadienne (Sloniowski et Rose, 2014). Cette affirmation pourrait sembler relever d'un raisonnement circulaire dans le cadre de cette thèse, compte tenu des productions qui ont été analysées. Or, il importe de souligner que cette prédominance a influencé la création de notre corpus, plutôt qu'elle ne sert à le justifier *a posteriori*. En effet, plus qu'aux États-Unis ou au Québec, lorsqu'il s'agit de créer une série avec une majorité de personnages *hommes*, le genre policier s'impose fréquemment, de manière quasi pléonastique. C'est donc principalement au sein de celui-ci que s'élaborent des modèles de genre parmi les plus emblématiques de la production locale. Cette association a aussi bien évidemment à voir avec le fort potentiel d'exportation des séries policières, leur popularité et leur habituelle rentabilité (Cooke, 2008).

10.1.1 Le *leader* bienveillant

Plusieurs personnages masculins de séries canadiennes pourraient être associés à ce que nous proposons de nommer l'archétype du leader bienveillant (benevolent leader). Homme habituellement rationnel, peu enclin aux épanchements ou, du moins, souvent en contrôle de ses émotions, diligent et professionnellement efficace, cet homme endosse un statut hégémonique : présenté comme un modèle positif et « acceptable – ne serait-ce que parce que sa masculinité est plus rarement questionnée -, son hégémonie est néanmoins contrebalancée par une attitude respectueuse, relativement morale et bienveillante, permettant ainsi de rendre cette position avantageuse et supérieure peu menaçante, voire de la représenter comme étant « méritée ». Bien qu'agissant de manière respectueuse et étant moins prompt à des comportements violents ou immoraux que dans plusieurs productions étatsuniennes, le héros canadien-anglais est souvent flegmatique. Dans certains cas, ses aptitudes et son dévouement professionnels peuvent même l'amener à adopter certains comportements antisociaux, peu sympathiques, voire sombres ou mélancoliques, du fait d'une quête quasi obsessive pour le travail bien fait. L'attitude flegmatique de ces personnages permet également de rappeler leur agentivité et leur autonomie professionnelle et émotionnelle. Tout en étant capables de romantisme et en recherchant souvent l'engagement amoureux, ces hommes préservent l'image d'êtres plus indépendants¹⁸¹. Les héros de 19-2, Ben Chartier et Nick Barron, peuvent s'inscrire dans cette catégorie, tout comme les policiers/enquêteurs Ed (Flashpoint),

¹⁸¹ Les dialogues de Chartier (19-2) et d'Ed (Flashpoint) lors de leur séance avec une psychologue mettent l'accent sur leur malaise. Ce type de scène permet simultanément de suggérer l'affectivité des hommes et leur incapacité/aversion pour l'expression d'une vulnérabilité émotionnelle. Ce trait important de la masculinité canadienne est d'ailleurs sarcastiquement résumé par la Dre Luria lors de sa séance avec Ed, le héros principal de Flashpoint: « Oh, you know what, screw it. I forgot who I was talking to for a minute. You're not that guy. You're not gonna wonder if you did the right thing. You're not gonna have any sleepless nights, flashbacks, memory loss, time distortions. You're not gonna feel alone, feel guilty, feel guilty about not feeling guilty. [Ed adopte soudain un air plus sérieux et pensif.] That's what happens to other people. You'll be fine. [Elle quitte la pièce.] You know where to find me. Not that you'll need to. » (s01-e01)

Aidan Black (*Cracked*)¹⁸². L'attitude flegmatique est donc celle d'un homme respectueux de ses collègues, voué au bien de la collectivité. Le respect, le sens du devoir, le professionnalisme et le dévouement protecteur définissent ainsi prioritairement le *leader* canadien¹⁸³. La gentillesse et la galanterie plus affirmée, sans être toujours absentes, sont davantage associées aux représentations passées de la masculinité canadienne, exemplifiées notamment par William Murdoch, policier torontois intelligent, courtois, galant et affable de la fin du 19^e siècle et héros de la pérenne série *Murdoch Mysteries* (Citytv/CBC, 2008-); l'identité de cet homme s'inscrit clairement dans une tradition britannique du policier enquêteur (Gates, 2006).

La tendance à la construction d'une masculinité plus flegmatique, moins ouvertement gentille et souriante, pourrait aussi être interprétée comme une tentative d'éloignement d'un stéréotype tenace concernant les hommes canadiens. En effet, selon Patricia Gruben, la populaire comédie policière *Due South* (CTV, 1994-1999) peut être considérée comme une représentation exemplaire, mais profondément ironique et autoréflexive, des archétypes canadiens de l'homme gentil et du *mountie* vertueux (virtuous Mountie) (2014); de tels archétypes renvoient en fait à la vision que les Américains se font habituellement des Canadiens en tant qu'êtres droits, joviaux et profondément ennuyeux (p. 285). La construction narrative du *leader* bienveillant pourrait permettre, en ce sens, de se distancer d'un modèle aujourd'hui

¹⁸² Le célèbre coroner/maire de Vancouver, Dominic da Vinci (Da Vinci's Inquest (CBC, 1998-2005), Da Vinci's City Hall (2005-2006)) pourrait également renvoyer à cette catégorie. De même, si nous mettons entre parenthèses les comportements violents, Mike Sweeney (Durham County) possède plusieurs caractéristiques du leader bienveillant (flegme, autorité, contrôle des émotions, indépendance, dévouement protecteur, etc.). Toutefois, comme nous mentionnerons plus loin, ses comportements violents tendent aussi à l'éloigner partiellement de ce modèle et à l'associer davantage à une tradition nord-américaine, souvent associée aux chaînes câblées, de l'homme tourmenté, marqué par une grande ambiguïté morale.

¹⁸³ Nous pouvons aussi opérer une distinction entre l'homme urbain, plus flegmatique, et le patriarche aimant et aimable des campagnes ou des prairies canadiennes, à l'exemple du grand-père affable de la série *Heartland* (CBC, 2007-).

dévalorisé. Cette caractérisation pourrait aussi être interprétée comme une tentative de préservation d'une distinction binaire du genre, puisque l'expression d'émotions positives peut être perçue comme étant plus « féminine ». Délaissant quelque peu la courtoisie et les attitudes soignées de leurs prédécesseurs, les personnages canadiens d'aujourd'hui endossent ainsi une autorité respectueuse et consentie, sans toutefois paraître insensibles. En effet, il est habituellement important de ménager, au sein du récit, une place pour l'inclusion de quelques scènes émotives permettant de démontrer que ces hommes ont eux aussi une vie sentimentale qui ne peut qu'être affectée par leur profession. Toutefois, cette dimension psychologique et émotionnelle est tempérée, c'est-à-dire contenue en tant que dimension secondaire de l'identité narrative, une particularité qui apparaît plus évidente, lorsque comparée à la production télévisuelle états-unienne ou québécoise.

À titre d'exemple, la prémisse de la série canadienne Cracked est celle d'Aidan Black, un enquêteur au sein d'une unité psycho-criminelle, anciennement spécialiste en intervention tactique, qui est atteint du syndrome de stress post-traumatique après avoir accidentellement tué un garçon lors d'une intervention; or, ce choc d'Aidan demeure peu abordé au sein de l'œuvre. L'expérience traumatique semble évidemment avoir provoqué chez lui une plus grande empathie, mais de manière générale, afin de représenter le trauma, le récit se contente d'incorporer quelques courtes scènes où le héros participe à un groupe de soutien; comme par pudeur, celles-ci se terminent habituellement au moment où le protagoniste s'apprête justement à prendre la parole. Un épisode isolé de la deuxième saison illustre également, brièvement, ses cauchemars et réminiscences, lesquels concernent une intervention policière s'étant malheureusement soldée par la mort d'un enfant. Irréprochable au travail, Aidan Black apparaît ainsi relativement flegmatique pour un homme qui, dira-t-il lui-même, a besoin d'aide. Le même constat s'applique à Ed, personnage central de la série policière Flashpoint, dont le choc post-traumatique initial a relativement peu de conséquences sur son efficacité professionnelle et sa performance de genre stoïque et forte — « tough », comme disait son interprète luimême, Hugh Dillon. Plusieurs personnages font également preuve d'un héroïsme sans commune mesure, prêts à mettre leur vie en danger, sans grande hésitation, ce qui renforce leur statut hégémonique et leur incarnation d'une norme masculine (chap. VIII). Le chef bienveillant peut donc selon nous être associé à un modèle de genre néotraditionnaliste préservant plusieurs caractéristiques et fonctions de la masculinité dite traditionnelle, tout en refusant les comportements ouvertement sexistes et en adaptant l'identité à une société désormais plus mixte et égalitaire. Notre analyse comparative des séries 19-2 avait d'ailleurs conclu à la tentative de négociation plus explicite de nouvelles masculinités hégémoniques au Canada anglais. En représentant quelques crises ponctuelles des personnages, l'objectif semble donc de souligner—ne pas nier—le sacrifice des hommes, et donc de réaffirmer une norme masculine, plutôt que de transformer radicalement les identités.

Au sein de la production canadienne-anglaise, on évoque les difficultés émotionnelles des hommes – ce qui est dans l'air du temps –, mais on se contente habituellement d'opérer une fissure (crack) dans la norme de genre plutôt qu'une transformation radicale. Ainsi, l'émotivité des hommes est ponctuelle, contenue; les femmes sont au contraire représentées comme étant plus sensibles et vulnérables, malgré une force de caractère et de grandes aptitudes professionnelles. Elles expriment ainsi plus ouvertement leurs hésitations et vulnérabilités¹⁸⁴, leur gentillesse et leur douceur empathique¹⁸⁵. Rappelons d'ailleurs que l'empathie est fondamentalement la marque

¹⁸⁴ Leslie dans *Republic of Doyle* (CBC, 2010-2014), personnage important et grand amour du héros, de même que les conjointes des hommes de *19-2* en sont des exemples. Nous pourrions également mentionner d'autres œuvres qui ne faisaient pas partie de notre corpus, mais qui nous ont permis de compléter nos observations, par exemple *Being Erika* (CBC, 2009-2011) ou *Rookie Blue* (Global, 2010-2015) et son personnage féminin central, Andy McNally.

¹⁸⁵ À titre d'exemple, mentionnons Audrey, la femme de Mike dans *Durham County*, ou Alex Reid, personnage principal de la populaire série médicale *Saving Hope* (CTV, 2012-). Le héros masculin de *The Listener*, Toby Logan, est également un être plus sensible, gentil, empathique et expressif. Toutefois, il s'agit d'une série fantastique, puisque Toby possède le don de télépathie.

d'une ouverture à l'autre et d'un caractère plus ouvertement relationnel. Bien qu'endossant plusieurs caractéristiques du *leader* bienveillant, la personnalité sombre et moralement répréhensible de Mike Sweeney (*Durham County*) nous est apparue comme un modèle alternatif, plus extrême, au sein de la production canadienne contemporaine. Ceci est probablement dû à sa diffusion sur une chaîne *premium*, mais aussi à son rattachement à une tendance transnationale, à savoir celle de la représentation d'une masculinité hégémonique, violente et en crise¹⁸⁶.

10.1.2 L'homme comique et immature

D'autres séries canadiennes proposent un modèle différent, à savoir celui de l'homme comique et immature¹⁸⁷. Il importe de préciser que nous associons ce modèle à l'immaturité puisqu'il s'agit d'un des termes qui lui sont explicitement associés à travers les discours référentiels des autres personnages. Ce modèle est donc présenté comme une vision fréquente de l'homme canadien, mais qui doit néanmoins être ouvertement critiquée par l'entourage.

Modèle récurrent des *dramédies*, ce type d'homme possède souvent un sens de l'humour évident, une légèreté de vivre qui contraste avec les autres protagonistes. Dans le cadre de la construction de cet archétype, l'humour semble être une dimension clé de la performance de genre et une stratégie de distanciation de l'émotivité et de la vulnérabilité. Fort loquace, souvent célibataire endurci, ce type de personnage est aussi habituellement caractérisé par une certaine immaturité

¹⁸⁶ Cette tendance sera abordée dans le chapitre suivant (chap. XI).

¹⁸⁷ Les archétypes présentés ne sont pas exclusifs ou hermétiques. Certains personnages peuvent en effet se trouver à la jonction de plusieurs modèles. C'est ce que Cowden, LaFever et Viders nomment le personnage multicouches, lequel se caractérise par l'emploi simultané de plusieurs catégories (2000; cité dans Sepulchre, 2011, p. 139).

émotionnelle et relationnelle. Ainsi, étant associé de manière emphatique à sa sexualité active ou à son célibat, il actualise une autre vision stéréotypée de l'homme, à savoir celui du macho tombeur de ces dames, opposé - ne serait-ce qu'au début du récit - à une recherche « féminisante » d'engagement relationnel, point d'ailleurs souvent martelé par les femmes de ces séries qui ont pour rôle (norme) de condamner et de sermonner ses agissements. Republic of Doyle (CBC, 2010-2014), série du réseau public, est exemplaire de ce modèle ainsi que de celui du détective comique (Gruben, 2014, p. 284-286)¹⁸⁸. Le personnage principal, Jake Doyle (Allan Hawco), est un détective privé trentenaire d'origine irlandaise habitant à Saint-Jean de Terre-Neuve et faisant équipe avec son père Malachy. Ancien policier ayant quitté la profession par volonté de travailler à sa façon, Jake est incontestablement un homme d'action, un séducteur badin et frivole. Il s'agit d'un homme qui adopte une attitude cool et détachée, même dans les moments les plus dangereux. Son caractère impulsif l'amène aussi souvent à se retrouver dans de fâcheuses situations et - ressort comique de la série - à se faire frapper à répétition. Les échanges entre personnages concernent fréquemment son immaturité sentimentale et comportementale, sa désinvolture et sa frivolité, le tout étant interprété comme le signe d'une peur de l'engagement émotionnel. Jake habite d'ailleurs encore chez ses parents et agit de manière possessive envers son ex-femme, Nikki, durant la première saison. Celle-ci lui dira d'ailleurs : « Honest to God, Jake, I swear you're like a little kid sometimes. » (s01-e03) et le qualifiera d'homme « juvénile » (s01-e05). Son père, Malachy, adopte aussi fréquemment une attitude infantilisante à son égard, au grand dam de Jake. Soulignons que les reproches du père sont principalement axés sur les conquêtes sexuelles du fils, rejoignant ainsi nos observations précédentes (chap. VIII) concernant la plus grande importance d'une rectitude morale et d'une normativité matrimoniale dans plusieurs récits canadiens :

¹⁸⁸ Selon Patricia Gruben, le *comic detective* serait représentatif de l'identité sociale canadienne (2014, p. 284).

Malachy: This crap has got to stop, sleeping with this one, and that one, and this one. You're like a teenager. You have to stop sleeping with every woman you see. (s01-303)

Malachy: You're a child, Jake. Still running around like a damn fourteen-year-old. From now on, I deal with no more crap from you. No more nights in jail, no more stupid drunken bar fights. [plus fort] No more women! (s01-e07)

Son badinage constant et son incapacité à prendre la moindre situation au sérieux sont ainsi clairement représentés comme une stratégie de détournement et d'évitement, une forme d'incapacité de réflexion identitaire. Ainsi, lorsque Leslie, la femme qu'il aime, formule une critique à son égard, Jake réagit de manière désinvolte et sarcastique :

Leslie: Jake, I know a million guys like you. You want what you can't have, and you can't deal with what you already got.

Jake (sur un ton légèrement sarcastique) : Well, that's ...that's deep.

Leslie: You're cute, sure. But, uh, this is never gonna happen. You and me? Get over it.

Jake: Did you just say I was cute? (s01-02)

Garrison Steele, un personnage secondaire de la série, auteur de polars, résume d'ailleurs la personnalité de Jake en ces mots : « Deflection through humour. Typical for a man who refuses to deal with his own issues. » (s01-e10) Toutefois, il importe de préciser que Jake est loin d'être entièrement dévalorisé dans la série; valorisé sous plusieurs aspects – il est fort populaire auprès des femmes, son jeune apprenti détective (Des) l'admire et le qualifie d'homme alpha, sans compter que son courage et sa détermination lui permettent de résoudre presque toutes les intrigues –, il est simplement représenté comme un modèle de genre défaillant à cause de son célibat et de son mode de vie non conforme aux normes sociales de la vie adulte (il boit et sort fréquemment, il se bat dans les bars, etc.). Ainsi, même s'il n'est pas pris au sérieux, qu'il est critiqué par les autres et qu'il avoue lui-même ne pas trop s'aimer, Jake réactualise néanmoins un stéréotype de genre. Sa masculinité est donc fréquemment

confirmée, parfois même idéalisée. Vêtu d'un veston de cuir, Jake conduit ainsi fièrement une Pontiac GTO 1968, symbole fréquemment mis en valeur au sein de la série et signe de sa masculinité libre et rebelle. En ce sens, Jake peut être considéré comme une forme de masculinité complice; il est attaché à une culture de genre traditionnelle et à une vision égalitariste 189, mais complémentaire, des relations homme-femme. À notre avis, ce personnage met aussi en lumière les tensions entre deux idéaux de la masculinité: celui de l'homme libre et rebelle, auquel Jake s'identifie, et celui de l'homme paternel et responsable, dont l'hégémonie serait davantage garantie par une position socioprofessionnelle plus enviable et un meilleur capital économique. Jake est ainsi qualifié d'immature et jugé sévèrement par ses proches à cause de son éloignement du deuxième modèle (plus flegmatique et responsable) ainsi que de la norme matrimoniale, mais tout en étant valorisé pour son exemplification d'un stéréotype masculin et virile. En quelque sorte, le cheminement de Jake pourrait être celui du passage d'une masculinité subordonnée, à une masculinité complice en quête progressive d'hégémonie.

La série Call Me Fitz (TMN, 2010-2013) met également en scène un homme tragiquement comique à l'immaturité emphatiquement soulignée. Très old school, fasciné par la culture traditionnelle masculine et les crooners, Richard Fitzpatrick est un homme beaucoup plus insensible, opposé à toute forme d'attachement sentimental, obsédé par le sexe et l'alcool et adoptant une attitude ouvertement sexiste et objectivante à l'égard des femmes. Interprété par Jason Priestley, reconnu principalement pour son rôle du gentil Brandon Walsh dans Beverly Hills 90210 (FOX, 1990-2000), Call Me Fitz joue habilement du contraste entre les deux rôles endossés par l'acteur; une relation d'intertextualité est d'ailleurs créée entre les deux séries lorsque Fitz regarde une affiche promotionnelle de la célèbre série pour

¹⁸⁹ Jake est en effet habituellement attiré par des femmes de carrière (infirmière, policière, avocate). La série propose en ce sens une vision d'une société où certaines normes de genre sont préservées, mais ce, sans provoquer des inégalités ou une importante asymétrie du masculin et du féminin.

adolescents. Comme il le dira d'ailleurs en voix over : « Once in a lifetime, you meet a man you can look up to. A man who makes you proud. The kind of man who makes you strive to be a better person. I am not that man. » (s01-e01) Par le recours à une construction narrative fortement oppositionnelle, Fitz est clairement distingué des femmes de son entourage et affiche un rejet, voire une crainte, de toute forme de comportements pouvant être considérés féminins. Son attrait pour les *crooners* et le Rat Pack est aussi associé à une recherche d'une masculinité hégémonique, pourtant vouée à l'échec étant donné la dépréciation et le ridicule dont il est fréquemment l'objet. Le récit de Fitz est donc celui d'un être immature, *loser*, en quête d'une hégémonie impossible : « I come from a long line of heroes – vikings, pirates, highwaymen. Adventure was our reward. Adventure, and all the women we could plunder. Genetically, it's impossible for me to be a pussy. » (s01-e11) Toutefois, tout comme Jake (*Republic of Doyle*), Fitz est aussi représenté comme un homme fort attirant pour la gent féminine, ce qui témoigne encore une fois d'une ambivalence entre dévaluation et valorisation du modèle de genre qu'il personnifie 190.

Bien qu'étant toujours un qualificatif difficile à employer, sous peine de tomber dans une interprétation restrictive et normative des identités de genre, il nous semble donc

¹⁹⁰ Il nous semble fondamental de souligner cette ambivalence concernant la représentation de ces hommes qualifiés d'immatures ou de perdants. En effet, selon Atkinson (2011), la représentation du loser serait fréquente au Canada anglais et serait le signe d'une misandrie des médias contemporains. Toutefois, même si plusieurs personnages sont associés à des traits « primitifs ou ataviques » (brutalité, hédonisme, exploitation, irresponsabilité) (Atkinson, 2011, p. 178), dans les séries que nous avons visionnées, ils sont aussi valorisés sous d'autres aspects (séduction, respect d'une norme masculine, action, etc.). Plus encore, il importe de préciser que ce type de construction narrative est principalement associé à des séries comiques ou relevant d'une hybridation entre la comédie et le drame. Alors que la plupart de ses exemples sont des comédies, Atkinson (2011) ne mentionne pas ce détail. Celui-ci est pourtant de taille, puisque les personnages des séries dramatiques sont beaucoup plus rarement associés à ce modèle. Au Canada anglais, l'archétype de l'homme loser est aussi souvent associé à l'archétype de la hoser masculinity (masculinité idiote); « the term hoser has multiple meanings, but generally refers to someone who is backward, stupid, or merely hapless in one matter or another. » (Atkinson, 2011, p. 170; voir aussi Greenhill, 2012). Des séries telles que Trailer Park Boys misent sur ce modèle d'une masculinité typiquement canadienne, blanche, simple, de la classe ouvrière. Puisque notre analyse porte sur des œuvres à dominante dramatique, nous n'avons toutefois pas trouvé de personnages qui pourraient clairement correspondre à ce modèle populaire.

manifeste que les précédents personnages sont associés, plus ou moins intensément ou temporairement (dans le cas de Doyle), à l'archétype du *loser*, un statut surtout confirmé par les discours des autres personnages principaux et secondaires¹⁹¹. Le paradigme de la victime et du perdant, en tant qu'interprétation récurrente des modèles de masculinité au Canada anglais (Atwood, 1972; Morris, 1994; Laberge, 2012), ainsi que celui de l'homme immature, semblent ainsi se reproduire dans plusieurs œuvres contemporaines, mais sous une forme ironique ou parodique. On semble ainsi chercher simultanément à reconnaître sa place au sein d'une réalité culturelle locale, tout en cherchant à s'en distancer.

10.2 Les masculinités télévisées au Québec

L'analyse des séries *Le gentleman* et 19-2 a déjà mis en lumière certaines caractéristiques de la représentation des hommes au Québec, à savoir leur expressivité, leur sensibilité et leur dépendance (ouverture) émotionnelle¹⁹². Signe probable d'une différence culturelle, le jeu des acteurs s'accompagne d'expressions faciales et de gestuelles plus appuyées, ou encore d'une tonalité vocale plus fluctuante, ce qui contribue à une plus grande expressivité des personnages. L'expressivité fait ici référence à la performance physique des acteurs, à la mobilité du faciès, à l'intensité des gestes, etc. Même les épanchements silencieux traduisent habituellement une émotion vive, à fleur de peau.

¹⁹¹ Cet archétype peut également être associé à l'un des plus grands succès télévisuels canadiens, Trailer Park Boys (Showcase, 2001-2007; Netflix, 2014-): les personnages principaux, bien que non exempts de qualités, ont fréquemment été qualifiés de cette façon (Atkinson, 2011; Defino, 2013).

¹⁹² À noter que le terme de *dépendance* est ici employé de manière descriptive, sans connotation négative. Celui-ci renvoie, de manière neutre, à des personnages qui, peu importe leur genre, affichent plus explicitement un besoin d'autrui, et donc du *relationnel*, pour leur construction identitaire.

10.2.1 L'homme sensible

Au sein de la production contemporaine, le héros sensible représente assurément un archétype important. On retrouve en effet un intérêt non démenti pour la représentation du vécu psychologique et émotif des personnages masculins principaux et secondaires. Précisons que cette caractéristique des masculinités télévisées se retrouvait déjà, quoique de manière plus sporadique et secondaire, dans certaines téléséries des années 1980-1990 (Lance et compte (1986-), Les filles de Caleb (Radio-Canada, 1990-1991), Omertà (Radio-Canada, 1996-1999)). Toutefois, depuis 2005, nous assistons à une véritable culmination de l'exploration fictionnelle de la sensibilité masculine, notamment sous l'impulsion de Podz (Minuit, le soir; 19-2; Tu m'aimes-tu? (SRC, 2012)). Souvent guidé par un certain idéalisme (la justice et l'éradication du crime, l'accomplissement amoureux et familial), le cheminement identitaire est caractérisé par une recherche de bonheur qui file entre les doigts. Les récits existentiels et identitaires, sombres et déstabilisants, se concluent en effet fréquemment par une tragédie ou, dans le meilleur des cas, par une finale douceamère où la vie se poursuit simplement, malgré les désillusions et les regrets. Les existences tragiques des deux comparses de 19-2 sont ainsi ponctuées de mort et de souffrances – dans le premier cas par un emprisonnement, dans le second par un rejet de la profession et le présage d'une vie endeuillée -, au sein d'un récit accordant une large place à la révélation de leur affectivité. Sans être absente au Canada anglais, cette sensibilité polymorphe, souvent négative, colle davantage aux personnages québécois. Ceci s'accompagne aussi fréquemment d'une représentation de la vulnérabilité masculine 193, caractéristique moins souvent performée ou soulignée par

¹⁹³ Par exemple, dans *Le gentleman*, Louis ose faire part de ses craintes à son collègue Richard avant une intervention dangereuse. Alors que son collège lui dit de se méfier des « excès de confiance », Louis lui répond : « Là, Richard, je vais t'avouer que présentement, je suis pas très en confiance. » Richard rassure alors son ami : « Je vais être ton backup. » (s02-e08)

la mise en scène des séries canadiennes (voir chap. VIII). Les hommes expriment ainsi plus fréquemment leur tristesse, leurs doutes, leurs peurs.

Sans que ceci représente le seul modèle, il nous a semblé percevoir un attrait, dans les séries québécoises, pour une expressivité masculine silencieuse, non dialogique. Économisant les mots, l'homme s'exprime fréquemment dans un silence chargé d'émotions, enjoignant ainsi aux plans de caméra plus invasifs et aux procédés narratifs les plus divers : les gros plans sur les visages, les effets de montage ainsi que l'inclusion de flashbacks permettent de signifier ce que le dialogue ne fait souvent qu'insinuer. Cette économie de mots est toutefois prioritairement associée aux moments de grande intensité dramatique; en des circonstances plus neutres et moins chargées émotionnellement, notamment au travail, la plupart des protagonistes font preuve de capacités communicationnelles plus affirmées, de professionnalisme, voire de leadership. Cette tendance narrative semble être révélatrice d'une fascination, voire d'une idéalisation, de l'homme québécois de peu de mots et des « secrets qu'il garde en lui » (Bizier, 2008, p. 7). Celle-ci nous semble également indissociable de cette valorisation progressive de la télévisualité (Caldwell, 1995; Picard, 2010, 2011, 2013; Picard et Barrette, 2015), laquelle a une incidence sur la construction narrative des modèles de genre. Soulignons en effet qu'Ovila Pronovost (Les filles de Caleb, Radio-Canada, 1990-1991), parangon précurseur de la masculinité tourmentée, était beaucoup plus loquace que la plupart de ses contemporains. Bien qu'étant lui aussi un homme de peu de mots, un coureur des bois solitaire et malheureux, Ovila verbalisait souvent violemment sa tristesse et sa douleur de vivre, rappelant ainsi le legs téléromanesque sur les premières téléséries. Au contraire, les œuvres du 21e siècle articulent plus fréquemment ces scènes à travers une économie, voire une absence, de mots. Certes, les nouvelles fictions ne sont pas entièrement exemptes de dialogues émotifs, mais cette sensibilité ne passe plus prioritairement par le verbe.

Il existe aussi des exceptions, à savoir des séries contemporaines au sein desquelles les hommes verbalisent davantage leur tristesse. Dans *Mirador* (SRC, 2010-), la scène d'épanchement des deux frères, Philippe et Louis, pleurant au chevet de leur père, victime d'une tentative de meurtre, nous est apparue en ce sens comme une des plus exemplaires, non seulement de la représentation de l'homme sensible québécois, mais aussi de ses capacités communicationnelles (s01-e10): les hommes y verbalisent leurs remords, leurs doutes identitaires, renouant par le fait même des liens filiaux depuis longtemps brisés. Mais la critique mitigée de cette œuvre, notamment en ce qui concerne le manque de réalisme de certains dialogues, n'aurait-elle pas justement à voir, ne serait-ce que partiellement, avec cette expressivité plus loquace des hommes qui la peuplent?¹⁹⁴

10.2.2 La vogue des antihéros et des hommes en crise

L'évolution des modèles de genre dans les séries télévisées québécoises rend également compte d'une fascination pour les figures, complémentaires mais distinctes, des antihéros et des hommes en crise. Étant un terme fréquemment employé, le qualificatif « antihéros » ne doit pas être associé à tout personnage ayant des agissements jugés hors-norme, immoraux ou ayant une personnalité antipathique. Si tel était le cas, tout personnage masculin dérogeant ou, au contraire, confortant une norme masculine et hégémonique plus violente pourrait être qualifié ainsi. L'emploi systématique du concept d'antihéros empêche aussi de voir que se cache parfois derrière ce terme une reproduction d'une norme hégémonique, voire une forme renouvelée et négociée d'héroïsme au masculin.

¹⁹⁴ En 2016, la chaîne Séries+ a diffusé une troisième courte saison de la série *Mirador*, laquelle avait brusquement été interrompue en 2011. Il n'a malheureusement pas été possible de tenir compte de cette ultime saison dans le cadre de cette recherche.

Comme le rappelle François Jost, « l'appellation d'"antihéros" [...] suppose soit que le personnage est un être falot, un homme sans qualités, soit qu'il n'est guidé que par le Mal » (2015, p. 86-87). Il faut ainsi employer ce terme avec prudence. Même le personnage de Nick Berrof dans 19-2, à la violence de plus en plus incontrôlable, est non seulement représenté comme un être pourvu de nombreuses qualités malgré ses grandes imperfections (il est dit qu'il est un des meilleurs policiers du poste, il est loyal, dévoué, voué à combattre le crime et à venger son ami, son attachement envers son fils est indéniable, etc.), mais il est aussi un homme dont les actions fort contestables sont néanmoins employées en regard d'une finalité et de convictions morales que partageraient probablement de nombreux téléspectateurs, à savoir celui de mettre fin à un réseau de prostitution juvénile. Le terme d'antihéros réduit donc la complexité du personnage, en plus d'occulter le fait que certains actes moralement répréhensibles peuvent parfois être valorisés, surtout chez les hommes.

Pour ces raisons, nous préférons réserver le terme d'antihéros pour les personnages qui sont explicitement présentés au sein du récit comme des hommes sans grandes qualités, plutôt *losers*, ou perpétuellement méchants. Et comme le constatait jadis Jean-Pierre Desaulniers, les méchants se font très rares au Québec (1996, p. 68)! Dans la province, la représentation de l'antihéros se confine habituellement aux comédies ou *dramédies* au sein desquelles les hommes falots, immatures ou profondément mal à l'aise dans leur identité connaissent une certaine popularité. Ces antihéros renvoient au mode inférieur ou ironique conceptualisé par Northrop Frye :

Si le héros nous paraît inférieur à nous-mêmes en force et en intelligence, si bien que nous avons l'impression de regarder de haut un spectacle dont les protagonistes se laissent berner, dominer ou se comportent de façon absurde, nous sommes au niveau de la satire et de l'ironie. Et il en est de même lorsque le lecteur imagine qu'il se trouve ou pourrait se trouver dans la même situation, tout en pensant qu'il jouirait normalement d'une liberté de réaction plus grande. (1969, p. 49)

Les protagonistes masculins des séries Les Invincibles et Série noire actualisent un tel modèle d'antihéros, du moins dans leur prémisse. Qu'il s'agisse de Carlos (Les Invincibles) représenté comme un homme timide soumis aux diktats d'une femme dominante, ou de ses trois comparses tout autant représentés comme des hommes mal à l'aise dans leur vie, ne se sentant pas en phase avec leur « nature masculine », rêvant d'émancipation et de gratification sexuelle à travers un célibat qui ne les rendra finalement que peu heureux, ou encore des deux auteurs « ratés » d'une série télévisée démolie par la critique (Série noire), les fictions écrites par le tandem Jean-François Rivard et François Létourneau tablent sur le néostéréotype (Macé, 2007) de l'homme faible, devenu malgré lui antihéros dans une société qui serait dominée par des femmes. Il est ainsi manifeste que l'archétype de l'antihéros masculin, fort populaire actuellement, est inextricablement lié à la croyance populaire en une crise contemporaine de la masculinité. La série Les Invincibles renvoie en effet indirectement à ce discours, dont un des arguments principaux est que la société contemporaine « postféministe » aurait fait des hommes des êtres inadéquats, maladroits et en mal de modèles positifs. La prémisse de Série noire est aussi celle d'hommes détrônés de leur hégémonie professionnelle et dont la création télévisuelle est méprisée de tous; qui plus est, soulignons qu'un des personnages, Denis, est quitté par sa femme au début du récit après qu'il ait découvert que celle-ci avait une relation adultère avec une autre femme.

Un tel arc narratif, de plus en plus fréquent dans les comédies et dramédies québécoises et états-uniennes (Friends, Two and a Half Men) doit, selon Brenton J. Malin (2005), être associé à ce discours actuel d'une crise de la masculinité. Souvent présentée sur un registre comique, une telle situation permet de dévaluer, au moins temporairement, le modèle de genre présenté et d'« expliquer » les relations homosexuelles de la femme comme le résultat d'un manquement de celui-ci quant à son rôle. Certes, une telle interprétation de l'homosexualité ou de la bisexualité est naïve et profondément discriminatoire, en plus de nier toute agentivité féminine.

Toutefois, la récurrence même de ce trope semble témoigner de la persistance d'une telle croyance concernant l'homosexualité et la déviation des « normes » de genre. Tout en contestant une telle vision réductrice, il semble ainsi que certaines séries québécoises véhiculent cette vision actuelle d'une crise de la masculinité.

Plusieurs personnages masculins semblent en effet être marqués, plus ou moins sévèrement, par une crise identitaire ou existentielle. La masculinité est représentée à fleur de peau ou comme une source de déception et de souffrance : la prémisse des Invincibles est celle d'hommes créant un pacte afin de transformer leurs vies jugées décevantes. Leur slogan « Couilles et solidarité! » souligne à grands traits que la crise existentielle est perçue comme une problématique de genre. De leur côté, les trois protagonistes de Minuit, le soir sont des hommes frappés par divers malheurs : Marc, Gaétan et Louis luttent afin de trouver la paix intérieure et, surtout, le bonheur dans un monde en transformation où des modèles d'hommes comme eux ne semblent plus avoir leur place¹⁹⁵. De même, les personnages masculins de 19-2 sont pour la plupart en crise, soit condamnés au malheur malgré tous leurs efforts ou alors, profondément en guerre contre eux-mêmes (cf. chap. VIII). La prémisse de Mirador est aussi celle d'un homme qui quitte temporairement sa profession au sein d'une firme de relations publiques à la suite d'une grave crise existentielle, que son frère résume d'ailleurs comme une « mid-life crisis » (s01-e01) et qui lui fait prendre conscience de la nécessité d'une transformation éthique de son rapport au travail. L'identité des hommes est donc souvent conflictuelle; l'existence est marquée, beaucoup plus gravement que les femmes, par la douleur de vivre et/ou le sentiment d'échec. Certes, il est possible d'associer ce type de cheminements identitaires à une critique de

¹⁹⁵ Une scène de la première saison propose une métaréflexion révélatrice de la vision des masculinités de la série. La caméra rôde dans un centre commercial. Plusieurs plans mettent alors en parallèle le physique des mannequins des boutiques et celui des nouveaux jeunes portiers (« doormen ») engagés au bar (s01-e02). Les trois protagonistes centraux de la série, plus âgés et fort éloignés de ces nouvelles normes corporelles, sont ainsi présentés comme des hommes qui ne sont plus de leur temps, qui sont quasi ostracisés dans un monde où ils n'ont plus leur place.

certaines contraintes des rôles de genre, thème d'ailleurs central des groupes militants pour la « condition masculine » (Dulac, 1994). Néanmoins, le fait que la plupart de ces récits se résolvent de manière plus négative que positive tend aussi à véhiculer une image d'hommes brisés, peu enthousiastes ou optimistes face aux transformations sociales.

L'archétype de l'antihéros est en ce sens quasi indissociable du modèle de l'homme en crise. Toutefois, le lien n'est pas réciproque : le modèle de l'homme en crise ne saurait être réduit à celui d'antihéros, ce dernier étant surtout présent dans les comédies plutôt que les drames. Cette distinction nous semble nécessaire, puisque de nombreuses interprétations des modèles locaux de genre relèvent d'un amalgame réducteur voyant en toute représentation négative la dévalorisation systématique des hommes, et donc un signe que la transformation des genres, y compris à la télévision, serait « allée trop loin » 196. Selon nos observations, dans les séries dramatiques, la construction narrative des personnages masculins en crise ou très sensibles se fait aussi à travers la représentation de nombreuses qualités : moralité, franchise, exemplarité professionnelle, capacités relationnelles, ténacité, etc. La plupart des protagonistes masculins étudiés dans le cadre de cette recherche, malgré des crises personnelles évidentes, sont d'ailleurs habituellement valorisés dans leur profession. Loin d'être de simples employés, ils sont habituellement sublimés par leurs actes héroïques, leur dévouement ou leurs talents exceptionnels, qu'il s'agisse des dons inégalés d'enquêteurs de Louis et Richard (Le gentleman), du dévouement et de l'abnégation exemplaires de Chartier (19-2), de la réputation de Berrof comme étant un des meilleurs de sa profession et, qui plus est, comme étant un homme dont la masculinité est enviée et respectée (19-2), des talents d'autodidacte hors pair du négociateur criminaliste Mac Cloutier (Le négociateur), de l'intelligence de Philippe

¹⁹⁶ Nous reviendrons plus loin sur la connotation antiféministe de cette formulation populaire et qui est indissociable du discours récurrent sur la crise masculine (chap. XI); sans s'appliquer à toutes les représentations ou être la seule voie d'explication, celle-ci doit impérativement être prise en compte.

à la barre d'une grande entreprise de relations publiques (*Mirador*), ces exemples montrent qu'il serait problématique de réduire ces personnages à la simple dimension de leur crise, encore plus de les qualifier d'antihéros. Même les protagonistes de Série noire en viendront progressivement à refuser le statut de perdants qui leur a trop souvent été accolé et à reprendre leur vie en mains.

Si les séries québécoises semblent bien aborder la thématique de la crise masculine, il semble néanmoins difficile d'interpréter cette tendance scénaristique comme le signe univoque d'une dévaluation des hommes ou d'une volonté de les représenter comme de simples victimes d'une transformation sociale orchestrée par les féministes. Certes, les modèles de genre témoignent en partie d'une transformation des identités télévisées, mais la tendance à la déploration des modèles actuels ou à la mise en accusation des féministes ne nous semble pas valide, encore moins acceptable ¹⁹⁷. Plutôt qu'un constat d'échec, cette tendance représentationnelle nous semble être le signe d'une véritable tension, non résolue, entre deux visions des genres, provoquant ainsi une oscillation entre volonté et crainte de transformation des identités.

10.2.3 La lutte au sexisme et la transformation des modèles de genre

Comme il en sera question ultérieurement, la thématique de la crise masculine est actuellement fort populaire, non seulement au Québec mais aussi aux États-Unis et, dans une moindre mesure, au Canada. Une réflexion plus approfondie sera nécessaire afin de comprendre les fondements et les significations potentielles d'une telle

¹⁹⁷ Soulignons aussi que le fait d'interpréter tout personnage malheureux, déprimé ou sensible comme étant « mou », ce qui est fréquent au Québec, laisse transparaître l'influence de normes de genre. L'association de leur performance de genre à une forme d'impuissance sexuelle trahit cette vision d'une norme hégémonique, virile et dominante du masculin. Rarement qualifie-t-on une femme émotive ou déprimée de « molle » ou même de frigide.

tendance scénaristique (voir chap. XI). Pour l'instant, il nous semble important de nous attarder au cas restreint des séries télévisées québécoises, où les masculinités nous sont apparues comme étant particulièrement marquées par une construction narrative polarisante: tout en apparaissant sous certains aspects comme étant héroïques et valorisés, particulièrement dans la sphère publique, les hommes sont aussi souvent en crise. Tout en adoptant une vision féministe de l'égalité des genres et en affichant fréquemment une opposition aux stéréotypes sexistes, les personnages semblent souvent, paradoxalement, être attachés à certaines des normes les plus traditionnelles de la masculinité: l'excellence professionnelle en tant que prérogative masculine, la différenciation virile, la protection, ou encore l'impératif de la retenue émotionnelle allant de pair avec la privatisation et l'intériorisation de l'émotivité.

Revenons en effet sur ce constat que la représentation de la sensibilité et de la vulnérabilité masculines est récurrente dans les fictions de la province. La volonté d'engagement relationnel et le romantisme sont également de plus en plus associés aux personnages masculins, bousculant ainsi partiellement certaines normes de genre telles que l'autonomie, le stoïcisme, l'aversion pour l'engagement affectif, la vie familiale et la monogamie, etc. Plusieurs séries représentent également des hommes qui côtoient des femmes au statut professionnel supérieur ou égal au leur (19-2, Minuit, le soir, Les Invincibles, Mirador, Série noire, Le gentleman) et trouvent cette situation normale, admirable ou même attirante. Plusieurs œuvres affichent aussi une volonté de contestation et d'opposition aux stéréotypes de « sexe » 198 : songeons aux propos de Louis (Le gentleman) s'offusquant des stéréotypes hommes-femmes, ou à ceux de Denis et Patrick s'opposant à certains propos homophobes (Série noire). La série Minuit, le soir, écrite par Pierre-Yves Bernard et Claude Legault, affichait également une telle volonté de contestation. Lors d'une scène, Fanny, la propriétaire

¹⁹⁸ Nous employons plus fréquemment le concept de « sexe » dans cette section afin de mettre l'accent sur le fait que le terme « genre » est peu usuel au Québec. Nous lui attribuons toutefois la même signification.

du bar où travaillent les trois personnages masculins principaux, tente en vain de garer sa voiture, laissant ainsi entrevoir la reproduction d'un stéréotype tenace concernant la femme et sa maladresse au volant. Marc (Claude Legault) lui vient alors en aide, mais se retrouve tout aussi incapable de réaliser la tâche, déconstruisant ainsi certaines attentes concernant l'agilité « naturelle » des hommes avec les voitures :

Fanny: Heille, je pensais jamais trouver quelqu'un d'aussi poche que moi. Un

gars en plus.

Marc: C'pour l'égalité des sexes. (s01-e02)

Cette scène et plusieurs autres semblent construites comme des antistéréotypes ¹⁹⁹ (Macé, 2007) qui s'appuient sur des visions stéréotypées de la femme ou de l'homme, en tant que « savoir » communément partagé, tout en cherchant à les déconstruire. Que de telles pratiques, de plus en plus fréquentes, relèvent de convictions personnelles des créateurs concernant l'égalité des « sexes » ou du sentiment d'une nécessité dans le contexte politico-culturel actuel est difficile à déterminer, et probablement variable selon les cas. Il importe néanmoins de prendre en compte cette volonté de contestation des stéréotypes sexistes, souvent d'ailleurs explicitée par les créateurs. Ainsi, lors d'une entrevue, Claude Legault et Réal Bossé, concepteurs de 19-2, ont fait part de leur volonté de s'opposer aux stéréotypes sexistes, notamment en ce qui concerne la place des femmes dans le corps policier ou encore la vision des identités de genre (Lavery, 1 mars 2015). En rappelant les différences entre les personnages d'Isabelle Latendresse et de Bérangère Hamelin, deux protagonistes de la série, les co-créateurs contestaient ainsi une vision unidimensionnelle de l'identité féminine, ou alors de la maternité en tant que vocation « naturelle » de toutes les

¹⁹⁹ « L'antistéréotype est défini par le fait qu'il constitue les stéréotypes comme la matière même de sa réflexivité, conduisant ainsi, en les rendant visibles, à déstabiliser les attendus essentialistes, culturalistes et hégémoniques [...], que ce soit sur le ton de l'humour, de l'interpellation plus directe ou à travers la complexité des récits fictionnels [...]. » (Macé, 2007, p. 7-8)

femmes. Dans le documentaire *Télé en série* (Gervais, 2015), l'auteur Jacques Davidts a fait explicitement référence à cette intolérance des téléspectateurs québécois pour les représentations sexistes et patriarcales :

Ce qui est le plus difficile à aborder, c'est les relations gars-fille. [...] Y'a des trucs qu'il faut vraiment respecter. Tu peux pas avoir un discours qui est trop paternaliste. Tu peux pas avoir un discours...on est vite vite vite dans le macho. On est vite vite vite là-dedans. On est vite vite traités de ça. Ça, faut faire très très attention. C'est une ligne qui est hyper hyper sensible. L'égalité homme-femme, c'est le point où vraiment vraiment, ouf, il faut que tu fasses attention. 200

L'égalité hommes-femmes est souvent évoquée comme une des valeurs les plus centrales au Québec, ce qui a d'ailleurs donné lieu récemment au débat houleux entourant les accommodements raisonnables et la charte de la laïcité québécoise, polarisée autour de la question du port du voile musulman au sein de la fonction publique. La sensibilité des Québécois à la question de l'égalité des rapports de genre hétérosexuels et du sexisme n'empêche évidemment pas la persistance de formes d'inégalité, notamment dans l'accès à plusieurs postes décisionnels et sphères d'influence (Lamoureux et Dupuis-Déri, 2015; Mayer et Dupuis-Déri, 2010), ni même la reproduction de certains stéréotypes ou visions normatives des genres, notamment une représentation encore fort minoritaire des communautés LGBTQ. Ceci signifie simplement que la question de l'égalité des sexes est perçue comme étant, en principe, centrale dans la définition d'une identité nationale, pensée comme

Nous avons retranscrit la citation telle quelle, non pas pour nous amuser de ses hésitations, lesquelles sont évidemment fréquentes lors d'une entrevue, mais parce qu'elles sont révélatrices, à notre avis, du malaise provoqué par l'exigence de visions progressistes dans une société qui comprend de plus en plus le sexisme, mais méconnaît et essentialise souvent le genre. Les rapports de pouvoir qui se cachent derrière la préservation de certains stéréotypes positifs sont ainsi peu problématisés, encore moins les limites qui s'imposent aux représentations dès lors que les récits demeurent construits selon une logique oppositionnelle. La citation laisse aussi transparaître une perception courante, à savoir celle d'avancer sur un terrain miné quand il s'agit des rapports hommes-femmes, d'être soumis à la rectitude politique.

étant à la fois nécessaire et déjà atteinte et, par conséquent, comme ayant un impact sur les rapports de pouvoir.

Nous percevons dans les séries (leurs thématiques, les rapports de genre, les allusions explicites aux stéréotypes) et les propos des créateurs une conscience évidente des mutations des rapports sociaux de sexe. Certains personnages, tels que Ben Chartier (19-2), Louis Cadieux (Le gentleman) ou Philippe Racine (Mirador), semblent en quête d'une identité valorisante menant progressivement à une forme d'acceptation de soi et d'une différence culturelle. Les tentatives de complexification des identités masculines, notamment à travers la représentation plus emphatique de comportements et d'émotions traditionnellement jugés féminins et les efforts conscients pour bousculer certains stéréotypes sexistes invitent en ce sens à interpréter les nouveaux modèles comme évoluant vers une remise en question de l'hégémonie et des normes sociales de genre. Dans une société qui valorise encore très souvent le fait que les hommes doivent être stoïques et « prendre sur eux », de telles représentations apparaissent certainement, du moins partiellement, positives et progressistes. Toutefois, d'autres dimensions des séries et des masculinités télévisées viennent complexifier, voire s'opposer à, cette interprétation, révélant selon nous une tension, un paradoxe identitaire beaucoup plus grand que ce que l'idéologie post-sexiste laisse habituellement sous-entendre.

10.2.4 « Les boss sont juste là pour te faire chier. » (Berrof, 19-2, s01-e02) : le rapport ambivalent à l'hégémonie masculine

Tout en valorisant des identités plus complexes, opposées aux représentations sexistes des rapports de genre, la plupart des séries québécoises semblent néanmoins afficher une volonté forte de différenciation hommes-femmes et chercher ainsi à

confirmer la masculinité et à asseoir la différence, tout en répondant à une nécessité de transformation des modèles narratifs. À première vue, cet attachement à une norme différentielle peut ne pas se percevoir aisément, puisqu'il exige de penser simultanément l'identification au genre, en tant que rapport social, et un rapport extrêmement conflictuel à la notion d'hégémonie. En effet, plusieurs séries québécoises s'opposent au modèle traditionnel de la masculinité hégémonique hollywoodienne. Ceci ne signifie pas que toute forme d'hégémonie soit absente, mais plutôt que les rapports de genre reflètent une forme de suspicion face à la définition traditionnelle de la masculinité hégémonique. Nous pouvons en voir une illustration dans l'échec de la masculinité hégémonique de Berrof dans 19-2 (cf. chap. VIII) : endossant le rôle du vengeur solitaire, de plus en plus immoral, ce protagoniste accepte, à l'instar de plusieurs de ses homologues canadiens et états-uniens, de franchir la ligne du bien et du mal et de sacrifier son propre bien-être et sa liberté, pour le bien d'autrui. Toutefois, ses efforts se concluront par un échec : non seulement entraîne-t-il la mort de sa sœur et la mutilation de son propre fils - qu'il n'a donc pas su protéger -, mais il apprend que le criminel numéro 1 du réseau pédophile, qu'il cherchait ardemment, n'existait pas. Le dernier dirigeant du réseau sera en fait arrêté grâce à l'enquête d'Isabelle Latendresse et de l'aide de Chartier, autrement dit d'une action effectuée dans la légalité, et non grâce aux agissements erratiques et meurtriers de Berrof.

Tout en contournant les lois ou en faisant preuve de comportements répréhensibles, les protagonistes masculins des séries états-uniennes sont habituellement valorisés dans leur agentivité et dans leur capacité à provoquer, par-delà le bien et le mal, un dénouement positif des intrigues, du moins pour les autres (24, Breaking Bad, Chicago Fire, etc.). À l'opposé, l'échec hégémonique de Berrof apparaît comme un double négatif de Walter White (Breaking Bad) dont les agissements ont certes été tout aussi destructeurs, mais ont quand même permis la revalorisation d'un héroïsme masculin et d'une paternité protectrice (cf. chap. V). Pour Berrof, rien de tel, encore

moins une mort spectaculaire et héroïque : la dernière scène le montre, repentant et escorté par Chartier qui vient de procéder à son arrestation. Rappelons que ce parallèle entre *Breaking Bad* et 19-2 avait d'ailleurs été tracé par le réalisateur de l'œuvre québécoise²⁰¹. Ces deux fictions révèlent donc un attrait similaire pour la violence et la mobilité morale masculines, symbolisées par les archétypes populaires de l'homme dur à cuire (hardboiled cop/detective (Gates, 2006)) et du justicier (vigilante), tout en s'opposant dans la vision normative des comportements associés à l'hégémonie de genre.

L'ambivalence face à l'hégémonie s'illustre également dans l'aversion de nombreux protagonistes masculins québécois pour une conception traditionnelle de l'autorité patriarcale et/ou professionnelle, autrement dit pour un modèle de genre et de pouvoir associé aux classes sociales supérieures : les « boss », comme on les appelle si communément au Québec, sont fréquemment dévalorisés, voire ridiculisés. Le récit est rarement focalisé sur la personne occupant l'autorité la plus haute au sein d'une institution, mais plutôt sur celui occupant la position intermédiaire. Le malaise et le explicites de nombreux hommes d'endosser un statut d'autorité (professionnelle, sociale, économique) témoigne selon nous d'une vision locale du genre profondément suspicieuse face à la définition traditionnelle de l'hégémonie masculine, laquelle ne se résume pas simplement à un sentiment d'infériorité ou d'abdication, voire à une incapacité des hommes québécois à prendre leur place, mais à une interprétation culturelle distincte des normes de genre. En effet, si la vision communiquée était entièrement négative, comment expliquer que plusieurs de ces protagonistes apparaissent paradoxalement valorisés par leur refus d'être le boss et pour leur autonomie de pensée? Selon nous, le refus de l'autorité sociale renvoie à une interprétation des normes infléchie notamment par une conscience historique de l'impact de la colonisation et de l'intériorisation d'une identité minoritaire

²⁰¹ « C'est comme si Berrof entrait dans Breaking Bad», blague le réalisateur, Podz, évoquant le personnage de Walter White, happé par l'illégalité. » (Therrien, 21 janv. 2015)

(démographique, linguistique) sur la manière dont le genre doit revendiquer sa singularité et sa force. L'histoire du Québec et de ses discours de genre a notamment été marquée par l'asservissement de sa population à une élite dirigeante (commerciale, économique, culturelle) anglophone; le terme « boss » illustre ce passé industriel colonial. Face à l'hégémonie anglaise, une vision récurrente fut donc celle de l'homme qui se définit en opposition à cette autorité, ce qui permettait de préserver cette norme masculine de l'autonomie du sujet : l'hégémonie du masculin s'est ainsi déplacée vers les attributs sublimés de la classe laborieuse québécoise. À travers la féminisation des Anglais, les comportements de l'homme québécois pouvaient ainsi apparaître comme la véritable voie de l'accomplissement de la masculinité locale : la force physique plutôt que l'éducation et les manières soignées, la nature plutôt que la culture. Emblématique de cette vision traditionnelle de la masculinité locale, Ovila (Les filles de Caleb, Radio-Canada, 1990-1991) affirmait d'ailleurs fièrement : « C'est comme ça qu'on fait la différence entre les hommes pis les Anglais. » (s01-e17)

Cette suspicion à l'égard de l'hégémonie a également contribué à nourrir une vision contradictoire, mais complémentaire, de l'homme québécois comme étant soumis, jamais maître chez lui. La position culturelle minoritaire au sein du Canada créait déjà depuis longtemps cette ambivalence entre la reconnaissance d'une identité locale différente, valorisante, et la crainte schizophrénique que la véritable norme soit ailleurs et, dès lors, que l'hégémonie de l'Autre confine à l'émasculation. Les métaphores récurrentes associant la dépendance du Québec à Ottawa ainsi que les défaites référendaires de 1980 et 1995 à une émasculation (Vacante, 2012) ou une féminisation 2002, menant parfois à des commentaires ouvertement sexistes ou masculinistes, résument cette ambivalence que nous proposons de nommer une schizophrénie du genre : l'affirmation fière d'une différence culturelle avec, en écho,

²⁰² À titre d'exemple, Jean Larose interprétait ces défaites comme une incapacité pour les Québécois d'affirmer une « maturité phallo-nationale » (1987; cité dans Vacante, 2012, p. 33).

cette voix lointaine insinuant que la véritable différence est naturelle, et donc que le Québec vit l'échec constant de ses rôles de genre. Le rapport conflictuel à l'hégémonie socioprofessionnelle a ainsi permis, tout à la fois, la construction d'une vision locale différente de la masculinité victorieuse (nous, nous sommes de *vrais* hommes, pas eux) et d'une vision défaitiste, asservie, de cette même identité.

Il est en effet important de souligner qu'au moment où la télévision états-unienne et canadienne mettait en scène des défenseurs de la collectivité (le cowboy justicier ou le policier), le premier héros de la télévision québécoise était le *Survenant* (SRC, 1954-1960) (Desaulniers, 1996, p. 49), cet homme libre et solitaire, vivant en marge de la collectivité et révéré pour son indépendance :

le Québec tout entier a vite adopté ce premier grand héros du téléroman. Mais un héros très spécial : il ne montre pas un chemin à suivre à partir de la Loi ou de Dieu. Il émane de lui simplement un état d'esprit, une intégrité, une honnêteté foncière. Le Survenant, une manière dépouillée d'être libre. (Desaulniers, 1996, p. 49)

Comme le rappelle Jean-Pierre Desaulniers, les « indépendants » font donc partie des personnages (masculins) les plus centraux de la culture télévisuelle québécoise; ceux-ci sont associés à deux styles de vie distincts, à savoir celui du prêtre et celui du coureur des bois (1996, p. 50). Ce rappel permet du coup de souligner le statut bel et bien hégémonique de certains modèles populaires de masculinité au Québec, à l'encontre de l'affirmation fréquente que le Québec serait exempt de modèles masculins positifs ou idéalisés (Sauvé, 2005). La révolution tranquille et la laïcisation de la société québécoise ont certes ensuite rendu vétuste la figure du prêtre, mettant ainsi à l'avant-plan les traits du modèle hégémonique du coureur des bois (la force physique, la témérité, l'indépendance, l'idéalisation de la liberté, « les individus

libres, innovateurs, mais détachés des responsabilités » (Desaulniers, 1996, p. 50))²⁰³, plus propices à perdurer et à agir sur les modèles de genre populaires aujourd'hui.

Si la liberté et la notion d'autonomie sont fréquemment associées à la masculinité (Gledhill, 1997, p. 349) et ce, dans de nombreuses cultures, elles occupent une place centrale au Québec, relevant presque d'une nécessité pour le maintien d'une différence de genre. Comme le rappelle Victor-Laurent Tremblay, l'identité du coureur des bois résultait explicitement d'une volonté de distinction genrée : « Si le coureur des bois se moquait de la sédentarité, c'est que, pour lui, celle-ci relevait de traits associés à la féminité. » (2011, p. 59) De nos jours, la représentation populaire d'hommes indépendants, solitaires, tentant de fuir consciemment ou inconsciemment une société « féminisante » 204 – on pense au pacte de séparation des gars des Invincibles; au solitaire Berrof, porté à prendre le large sur sa moto; aux séquences montrant Louis (Le gentleman) courant, pensif, dans la nature, ou encore au retour d'Alexis Labranche dans la nouvelle adaptation Les pays d'en haut (SRC, 2016-), homme libre appelé par les grands espaces non colonisés - permet d'adapter au « goût du genre » certains traits de cette masculinité idéalisée et de conforter une vision polarisante de l'homme-nature et de la femme-culture. Plus encore, le refus de l'autorité professionnelle des personnages masculins contemporains, leur contournement autonome des règles, alors que les femmes les suivent ou se sentent dayantage coupables des écarts commis, confirment leur indépendance et les représentent comme des êtres partiellement en marge d'une société civilisatrice. Le

²⁰³ On peut le considérer comme étant bel et bien hégémonique, dans la mesure où sa définition met fréquemment l'accent sur sa liberté hors du commun, perçue comme un véritable pouvoir au sein des sociétés modernes.

²⁰⁴ « L'espace rétréci de la "terre" du colon possède comme épicentre la maison d'où jaillit une autorité morale gynécentrique à laquelle l'homme échappera par la course des bois, puis dans les chantiers, à la drave ou à la chasse, et plus tard, lorsqu'il sera rendu en ville, dans les usines (et les tavernes). Pendant longtemps, cette vision sexuée du monde perdurera, d'autant plus que l'homme subira deux castrations symboliques importantes, les défaites de 1760 et de 1837-1838, sans compter celles quotidiennes à cause du système socio-économique et politique en place, traumatismes qui amèneront les gens à s'interroger sur la survivance de leur territoire, de leur *patri*moine. » (Tremblay, 2011, p. 60)

rapport plus conflictuel que les personnages masculins québécois affichent face à une conception traditionnelle de la masculinité hégémonique et autoritaire ne signifie donc pas, selon nous, que les modèles locaux soient systématiquement dévalorisés, pas plus qu'ils ne sont opposés à toute norme de genre. Ils actualisent au contraire, au moins sous certains aspects, une aspiration culturelle locale. Partageant des similitudes avec certains mythes états-uniens – en premier lieu, celui du cowboy –, l'archétype masculin québécois incarne, localement, une liberté fantasmée, une indépendance qui n'est perçue comme étant possible que par le choix d'un mode de vie souverain accompli par une vie solitaire.

10.2.5 Le dualisme oppositionnel au Québec

Plusieurs séries québécoises misent sur une représentation polarisante des identités de genre. La polarisation fait ici référence à une construction narrative des personnages féminins et masculins selon le principe du dualisme oppositionnel (Badinter, 1992) ou de la valence différentielle des sexes (Héritier, 1996), surtout dans la dynamique amoureuse hétérosexuelle. Certes, la télévision québécoise n'est pas unidimensionnelle et la plupart des séries proposent aussi des modèles de couples hétérosexuels marqués par une plus grande similarité identitaire et une recherche d'égalité dans les rapports de genre (*Mirador*, *Le gentleman*, 19-2, etc.). Néanmoins, nous n'avons pu nous empêcher de constater que la valorisation des oppositions identitaires hommes-femmes agit à titre de dominante narrative²⁰⁵.

²⁰⁵ Ceci renvoie à notre observation préalable concernant la représentation plus emphatique des conflictualités des rapports sociaux de sexe dans les séries québécoises que canadiennes, signe probable d'une plus grande volonté d'aborder les problèmes et incertitudes des scripts identitaires contemporains, plutôt que de les sublimer dans un dualisme fonctionnel et physique des genres.

Alors même que la représentation des émotions et de la sensibilité masculine augmente, tant en ce qui concerne la place qui lui est accordée dans le scénario, que sa monstration plus fréquente et sa sublimation par le montage, celle de la femme tend à diminuer drastiquement dans ces mêmes émissions²⁰⁶. Dans une séquence particulièrement révélatrice de 19-2, certains des personnages masculins apparaissent profondément troublés à la suite de l'intervention lors de la tuerie dans une école secondaire (s02-e02). Alors même que la caméra sublime l'affect de ces hommes, elle suit pudiquement, de loin et de dos, les deux policières : celles-ci parlent de leur trauma, mais de façon rationnelle, presque détachée, très loin en cela de leurs comparses masculins. Cette récurrence de la sensibilité et des émotions masculines, cet attrait pour des récits où les hommes portent leur identité tel une chape de plomb, permet certes la complexification des modèles de genre et la déconstruction de certains stéréotypes, mais elle semble aussi servir à opérer une véritable sursomption, à savoir un renversement du genre qui en rétablit la logique. Cette tendance représentationnelle pourrait en ce sens être interprétée comme un contre-stéréotype (Macé, 2007), lequel tente de déconstruire les conventions du genre par les voies de la monstration inversée. Or, comme le souligne Éric Macé, certains contrestéréotypes peuvent devenir de véritables néostéréotypes (2007, p. 7). La représentation d'hommes sensibles, conjuguée à des femmes fortes et moins vulnérables, pourrait être interprétée de cette façon (Macé, 2007, p. 7), à savoir comme une construction narrative qui souhaite déconstruire certains stéréotypes sexistes mais qui, par sa répétition même, renvoie à une même structure différentialiste et stéréotypée des rapports sociaux de sexe. Compte tenu de la norme du genre elle-même, il semble ainsi difficile de penser les transformations hommes-

²⁰⁶ Il faut en effet spécifier qu'afin de voir à l'œuvre une telle représentation oppositionnelle, il faut observer les personnages d'une même série et surtout, celles qui ont pour personnages principaux des hommes. Au contraire, dans les séries centrées sur des personnages féminins, les femmes peuvent être plus sensibles. Ce qui ne signifie pas que ces œuvres ne trahissent pas parfois elles aussi, mais différemment, certaines normes ou stéréotypes de genre...mais il s'agit là du sujet d'une autre thèse.

femmes autrement que par un renversement total, plutôt qu'une rencontre, des identités. Le pouvoir est souvent perçu comme un jeu à somme nulle.

Sur ce point, il importe aussi de préciser que le concept de genre est peu usuel au Québec; le concept de « sexe » est encore d'usage courant, ce qui contribue souvent, paradoxalement, à une naturalisation d'une différence culturelle²⁰⁷. Alors même que les identités locales sont fréquemment interprétées comme étant différentes des normes traditionnelles et/ou états-uniennes, celles-ci sont souvent pensées comme étant naturelles plutôt que construites. La culture est ainsi interprétée comme une traduction de la nature. Selon Christian Poirier (2005), l'interprétation de la différence culturelle québécoise a souvent donné lieu dans la production cinématographique locale à une quête tragique d'une essence identitaire perdue, recherche qu'une reconnaissance des différences culturelles aurait pourtant pu contribuer à invalider. Toute dérogation identitaire peut donc provoquer simultanément deux mouvements contraires, soit celui de la fierté d'une distinction culturelle et la tentative effrénée de recouvrer une essence de soi, de nous. Ce mouvement de tension entre la recherche d'une essence identitaire et la fierté de l'ambivalence, entre la recherche de normes objectives et la suspicion des normes, était donc déjà présent, selon Poirier, dans la production cinématographique québécoise depuis plusieurs décennies :

C'est ainsi que l'on peut constater, parfois chez un même cinéaste, un va-etvient constant entre une identité conçue comme une essence associée à un récit

²⁰⁷ Les allusions aux différences des sexes et au rappel de la différence des identités hommes-femmes sont en effet fréquentes et explicites au Québec. Elles représentent l'un des sujets principaux de l'humour local, envahissent les titres des émissions (Le sexe selon les sexes, Film de gars/Film de fille, Un gars, une fille, Histoire de filles, Ces gars-là, Un gars le soir) et les propos constatifs et normatifs pullulent dans les fictions locales. Rappelons d'ailleurs que le format québécois le plus vendu à travers le monde est la comédie de situation Un gars, une fille. Ce succès mondial rend compte à la fois de l'importance que les discours oppositionnels occupent au Québec, mais évidemment aussi de son attrait dans de nombreuses autres sociétés, dans un contexte où la perte des repères identitaires amène un double mouvement de contestation et de revalorisation du binarisme du genre.

nostalgique, avorté ou menacé du destin collectif, et une identité découvrant une valeur positive à l'ambiguïté fondamentale et à la multiplicité des appartenances des Québécois. Il semble en fait que la richesse et l'originalité du cinéma québécois tiennent précisément à la tension qui existe entre ces deux trames narratives parcourant la cinématographie québécoise. (2005, p. 166)

La perception d'une distinction identitaire, notamment celle d'hommes qui s'affirment plus sensibles et vulnérables, peut donc provoquer tout à la fois la fierté d'être « différents » et la crainte de ne pas être « normaux ». C'est ce que nous avons proposé de nommer – faute de mieux – une tension schizophrénique du genre, un attachement parfois difficilement conciliable entre la fierté des modèles locaux et l'admiration implicite d'un modèle traditionnel et hégémonique, interprété comme étant plus *naturel*, comme étant l' « instinct » de l'homme.

Comme le résume Jacques Grand'maison (1982), la société québécoise, jadis « ruiné[e] matériellement et politiquement par la conquête » (p. 20) est marquée par une tension vive entre un passé qui a exigé la nécessité singulière d'un « formidable compagnonnage hommes-femmes » (p. 20) et, paradoxalement, a entraîné une domination patriarcale, « versant noir de notre histoire » ayant notamment résulté en une oppression singulière de la femme et son accès extrêmement tardif, comparativement aux autres provinces canadiennes, au vote (1949) et à certains droits civiques. Loin de pouvoir se résumer au récit d'une société matriarcale, l'histoire du Québec est au contraire marquée par une tension du genre importante, une difficulté à concilier volonté de singularité et d'universel, ce qui expliquerait la fascination des productions culturelles locales pour la problématique des rapports hommes-femmes (Poirier, 2005, p. 171). Comme nous verrons au prochain chapitre, bien qu'étant particulièrement visible au Québec, cette représentation oppositionnelle des genres est présente dans d'autres productions et territoires, laissant donc aussi entrevoir une tendance transnationale (chap. XI).

10.2.6 La chose en plus...la prérogative masculine

Comme il fut mentionné précédemment, plusieurs récits identitaires masculins dans les séries québécoises se soldent par un échec au moins partiel et renvoient à un récit de l'empêchement d'être, que Christian Poirier (2004, 2005) considère comme étant central dans cette province. Toutefois, alors même que leur parcours n'est pas entièrement triomphant ou exempt d'épreuves et d'échecs, plusieurs personnages principaux sont clairement valorisés et ce, au détriment d'autres modèles masculins jugés moins conformes au genre, et même parfois au détriment de certaines femmes. Leur valorisation au détriment d'autres ainsi que l'énonciation fréquente de jugements normatifs prouvent, si besoin est, que tout n'est pas interprété comme étant « possible » et souhaitable pour les hommes. Plus encore, cela prouve que les personnages principaux, sans être triomphants, sont souvent confirmés dans leur masculinité. Certaines limites sont ainsi imposées aux hommes fictionnels pour pouvoir être valorisés et se voir attribuer une hégémonie actancielle dans une série dramatique. La plupart des modèles alternatifs (l'intellectuel, le geek, l'homme « rose », le timide, le sensible) courent ainsi le risque d'être dévalorisés, présentés comme étant subordonnés (Connell, 2005), s'ils ne sont pas associés à certaines caractéristiques centrales, autrement dit s'ils ne sont pas « sauvés » par la virilité. Bien qu'il s'agisse d'un terme qui puisse parfois être associé aux femmes (Bard, 2011), dans les séries que nous avons étudiées, la virilité est bien ce non-dit qui se cache derrière le terme plus générique de masculinité et qui semble agir à titre de norme implicite pour plusieurs hommes. Selon Vigarello, la virilité peut être décrite comme les:

principes de comportements et d'actions désignant, en Occident, les qualités de l'homme achevé, autrement dit, le plus « parfait » du masculin. [...] la force jointe au courage, l'affirmation personnelle jointe à la puissance sexuelle, un mode de reconnaissance, enfin, joint à un mode de formation. (2011, p. 11)

Face à ce qui est perçu comme une perte partielle de l'hégémonie (sociale, économique, familiale, relationnelle) de l'homme, les séries contemporaines semblent résoudre ce « conflit » du genre par une revalorisation des autres caractéristiques de la virilité. Selon Germain Dulac, au sein des mouvements ayant milité au Québec pour le « renouvellement de la condition masculine », il persistait habituellement cette conviction que « les hommes ont aussi quelque chose de plus : la virilité, et ils comptent bien la faire valoir. » (1994, p. 130) Cette volonté de valorisation de la virilité masculine laisse transparaître une crainte endémique de l'indifférenciation : « On décèle, à peine voilé, le thème de la valorisation de la viriocratie comme prophylaxie contre la menace de la féminisation du masculin. » (Dulac, 1994, p. 118)

Nos analyses des séries *Le gentleman* et 19-2 concluaient à l'effet que ces hommes font preuve de nombreuses caractéristiques traditionnellement associées à la féminité — disons plutôt : étant de plus en plus contestées comme étant spécifiques à un genre —, mais que le tout est contrebalancé par un rappel emphatique de certaines normes masculines et viriles, la *libido dominandi*. La définition hégémonique de la masculinité en tant que praxis est aussi présente. Le rappel de leur « force [physique, mentale] jointe au courage », habituellement supérieure aux femmes, de leur « affirmation personnelle », de leur autonomie de pensée (défiance fréquente des lois, des consignes émises par le supérieur, de la loi du Père) ainsi que de leur « puissance sexuelle » (Vigarello, 2011, p. 11) permettent de souligner à grands traits leur virilité et d'assurer leur masculinité, tout en démontrant leur « modernité ». La force physique, l'efficacité professionnelle, la vigueur sexuelle, l'autonomie sont des caractéristiques qui semblent servir à confirmer le genre et éviter le jugement négatif

des autres traits identitaires perçus comme plus « féminins » (sensibilité, émotivité, vulnérabilité, etc.). Le modèle de *masculinité bipolaire* (Peberdy, 2011) apparaissait ainsi comme une voie de valorisation pour des personnages comme Ben (19-2) et Louis (*Le gentleman*) : la complémentarité des démonstrations viriles et sensibles « sauveraient » ainsi l'identité de la dépréciation.

Dans un article portant sur Minuit, le soir, l'historien Éric Bédard décrit la virilité des protagonistes comme le pendant nécessaire à leur vulnérabilité : « Incarné par l'excellent Claude Legault, ce personnage à la fois viril et vulnérable dispose d'un sens inné de la justice et ne supporte pas qu'on humilie les plus faibles. » (2010-2011) À propos du trio que forment les trois protagonistes masculins, Bédard renchérit: « Leurs "boules d'amour" occasionnelles, ces viriles accolades proposées par Louis, favorisent une communion fraternelle et fortifient les liens. » (2010-2011) Loin d'être énoncé de manière occasionnelle, le qualificatif de « viril » est d'ailleurs l'un de ceux qui reviennent le plus fréquemment pour qualifier, tant les personnages incarnés par Claude Legault, que l'acteur lui-même (Chevalier, nov. 2013). De même, le rappel de la « masculinité » de Berrof ou du côté « mâle » de Louis (Le gentleman) (Therrien, 20 sept. 2013) nous semble servir à accréditer leur virilité. Souligner cette obsession du viril ne revient évidemment pas à contester sa moindre manifestation, mais à mettre en lumière la norme qu'elle représente et la double crainte d'une « féminisation » et d'une « perte » du genre qu'elle sous-entend. Ce besoin emphatique de rappeler que ces hommes sont sensibles, vulnérables, romantiques et virils - souvent dans cet ordre - trahit une vision hégémonique de la virilité comme condition nécessaire au maintien de la masculinité, et dès lors à l'interprétation du non viril comme étant de facto féminin. Les commentaires fréquents dans les médias servant à rappeler qu'un homme fait preuve de sensibilité ou de vulnérabilité sans pour autant perdre sa masculinité vont dans le même sens.

10.3 Conclusion

Certains observateurs (Bédard, 2010-2011, Chevrier, 2012; Legris, 2013) ont récemment déploré l'apolitisme et l'individualisme des séries télévisées québécoises :

Ce qui unit ces téléséries en apparence disparates [Les Invincibles, Trauma, C.A., Tout sur moi, Minuit, le soir] est une prétention télé-fictionnelle à dire la réalité des choses – sous la forme du quasi-reportage clinique – en montrant des individus absorbés par leurs passions et intérêts personnels ou claniques dans une société normale, qui n'a pas de souci collectif ni d'interrogation sur ellemême comme peuple, culture, nation. (Chevrier, 2012, p. 117)

La plupart des séries contemporaines affichent en effet un désinvestissement pour la politique, mais elles témoignent néanmoins, à travers leur intérêt central pour le genre, d'une préoccupation majeure pour le politique, à savoir le « vivre-ensemble » et les relations de pouvoir au fondement du social : « Le politique est toujours présent, mais appréhendé selon la perspective de l'horizon interprétatif de l'individu ou du groupe, plutôt que du collectif national. » (Poirier, 2004, p. 273) Certes, la personnalisation accrue des vécus des protagonises peut nuire à la reconnaissance des dimensions politiques et collectives des rapports sociaux de sexe; néanmoins, le genre apparaît clairement comme une dimension des récits à travers laquelle transparaît un souci collectif concernant les modalités de construction sociale de l'identité (nationale, culturelle et individuelle) dans le Québec moderne. L'intérêt central pour les normes de genre et la confirmation d'une vision binaire - le rappel de la différence servant autant à performer de manière « constative » une norme, qu'à en souligner la précarité, comme si la nature devait rappeler à l'ordre une culture qui pourrait aller trop loin - révèle cette tension qui anime les représentations hégémoniques et contre-hégémoniques de la télévision québécoise. Il serait possible de voir dans cette vision populaire et dualiste des genres, ainsi que dans la quête de

préservation d'une virilité à l'ombre de l'hégémonie « américaine », une volonté de rattachement du Québec à un discours transnational concernant les différences de « sexes ». Le Québec chercherait ainsi, à travers ses productions télévisuelles, à démontrer à la fois sa spécificité culturelle *et* son universalité.

En somme, cette première partie de notre synthèse a mis en lumière les manières dont les séries canadiennes et québécoises représentent les hommes d'aujourd'hui et les rapports de genre. Le Québec chercherait ainsi à négocier de nouvelles différences de genre en affichant une suspicion ambivalente face au modèle d'autorité masculine traditionnelle, et en revalorisant par le fait même une masculinité « naturelle », virile et souvent en crise. De leur côté, les productions canadiennes-anglaises semblent représenter plus ouvertement l'hégémonie et l'indépendance de l'homme. L'analyse comparative de 19-2 (chap. VIII) avait d'ailleurs révélé une distanciation, dans l'adaptation anglaise, du modèle de l'homme plus sensible et vulnérable, si central dans la version québécoise. La vision d'une masculinité hétérosexuelle en crise est actuellement prédominante au Canada anglais (Atkinson, 2011; Greig et Holloway, 2012), tout comme elle l'est au Québec. Derrière un attrait plus explicite ou univoque pour une norme hégémonique, se cache peut-être aussi une perception que les modèles de genre québécois seraient moins « souhaitables », ou plus en crise. Selon Vacante, il y aurait en effet cette conception répandue au Canada que la crise masculine touche principalement la province francophone (2012, p. 23); cette perception pourrait ainsi avoir eu des répercussions sur les modèles de genre et les choix d'adaptation du Canada anglais. En ce sens, l'analyse transnationale révèle, une fois de plus, le rôle fondamental de l'Autre pour la construction des identités.

CHAPITRE XI

SYNTHÈSE COMPARATIVE, PARTIE II : LES CRISES DES NOUVELLES MASCULINITÉS TÉLÉVISÉES²⁰⁸

L'analyse d'un corpus large de séries a révélé une tendance de fond, à savoir l'importance accordée à la représentation de l'affectivité masculine. Toutefois, la plupart du temps, cette émotivité est représentée dans ses dimensions négatives. Si un adage populaire veut que les gens heureux n'aient pas d'histoire, cela semble particulièrement le cas des hommes qui peuplent les séries. Un examen de cette prédominance des émotions et récits identitaires négatifs révèle un attrait endémique dans la culture contemporaine pour une vision polymorphe de la masculinité en crise, que celle-ci soit perçue comme une dimension propre au genre masculin lui-même ou le résultat du contexte socioculturel. De manière générale, la crise renvoie ici à un récit identitaire partiellement ou entièrement négatif, souvent caractérisé par des tourments, une souffrance morale ou identitaire, des doutes persistants, ou encore un sentiment d'inadéquation. Une macro-analyse permet aussi de révéler les stratégies implicites de relégitimation de la télévision et des genres qui dictent la construction de ces personnages populaires.

²⁰⁸ Une version abrégée de ce chapitre paraîtra dans la revue *Genre en séries*, (5), numéro thématique « Masculinités imag(in)ées », sous la direction de Geneviève Sellier (publication prévue début 2017).

11.1 La crise de la masculinité dans les séries états-uniennes contemporaines

« it must be hard being a man, too. » (Rachel, Mad Men, s01-e01)

Aux États-Unis, le tournant du siècle a été caractérisé par l'arrivée en force de personnages masculins dont le cheminement existentiel est jalonné de problématiques diverses et de tourments identitaires. Les premières séries dramatiques produites par HBO ont particulièrement contribué à la popularité grandissante d'une telle crise à la télévision: The Sopranos (HBO, 1999-2007) confirmait déjà, par sa prémisse même, la montée en puissance d'une masculinité sensible (Polan, 2009, p. 104) et en crise. En s'appuyant sur un genre cinématographique exemplaire et profondément associé à la masculinité, celui du gangster movie, cette fiction proposait une exploration complexe de l'identité de son protagoniste central. La série faisait ainsi des téléspectateurs les témoins privilégiés de la thérapie de Tony Soprano et de ses troubles paniques, déconstruisant par le fait même le mythe de la masculinité hégémonique et insensible habituellement inhérente à ce genre narratif. Derrière le vernis de la socialisation se cachait en effet, pour Tony, une profonde angoisse et de lourds troubles identitaires. Ses élucubrations concernant la disparition des « Gary Cooper » de ce monde se faisaient l'écho d'une préoccupation contemporaine, quasi obsédante, pour la transformation de la masculinité, souvent tiraillée entre un attachement nostalgique à un genre plus traditionnel, simple et valorisant, et une volonté contraire de transformation, consciente des impacts délétères du patriarcat. Plusieurs séries états-uniennes des dix dernières années ont poursuivi cette exploration d'une masculinité en crise. Une telle vision crisogène du genre se traduit généralement par une investigation poussée du mal-être de certains personnages masculins, de leurs angoisses existentielles, de leur sentiment d'inadéquation, de leur détresse psychologique, de leurs remises en question identitaires, ou encore des problématiques récurrentes auxquelles ils sont confrontés. Cette thématique est

devenue prédominante avec la montée en puissance des chaînes cablées, autant premium (HBO, Showtime, etc.) que de base (AMC, FX, etc.), signe d'une stratégie de distinction et de légitimation.

La chaîne câblée AMC doit notamment sa notoriété à cette mise en scène d'hommes en crise : se déroulant dans le monde de la publicité des années 1960 à New York, la série Mad Men (AMC, 2007-2015) est centrée principalement sur le personnage de Don Draper et nous semble emblématique de ces « récits de perte » pour la masculinité caucasienne et hétérosexuelle (Bevan, 2013, p. 547). La série explore en effet de manière emphatique la mélancolie et les bouleversements identitaires d'un homme hanté par une enfance difficile et par le lourd secret de son identité d'emprunt. Vivant une existence insatisfaisante, Don décide de changer d'identité avec un collègue décédé durant la guerre de Corée et ainsi de performer une toute nouvelle masculinité, pour finalement être confronté à une réalité douce-amère où le sentiment d'une défaillance et d'un tourment personnel, le vouant à la solitude, ne le quittera jamais véritablement. Le générique de l'émission résume d'ailleurs parfaitement cette vision d'une masculinité traditionnelle menacée par une société en transformation, sous l'impulsion de nouvelles revendications, notamment de la part des mouvements féministes ou de défense des droits civiques. Comme l'affirme Thibault de Saint Maurice : « il suffisait de regarder attentivement le générique de la série pour voir en cette image d'homme qui chute du haut d'un building la métaphore de la fin de la domination masculine dans l'ordre social. » (2011, p. 45) Des flashbacks ponctuels communiquent également aux téléspectateurs les moments douloureux ou traumatiques de son passé, ce qui contribue encore une fois à cette exploration d'une masculinité tourmentée que le masque du prestige social ne réussit à camoufler que pour un temps. De même, comme nous avons précédemment argumenté, Breaking Bad (AMC, 2008-2013) peut être perçue comme une fiction dont l'efficacité dramatique repose sur l'exploitation du modèle initial d'une masculinité en crise qui se transformera radicalement par désir d'être enfin reconnu

dans son identité de genre. Et de même que Walter White se lance dans la production de méthamphétamines pour se sentir enfin viril, puissant et « vivant », le personnage principal de *Fargo* (FX, 2014-), Lester, un vendeur d'assurances réservé et dévalorisé par sa femme, tue celle-ci dans un accès de colère après qu'elle lui ait dit...qu'il n'était pas un homme (s01-e01)²⁰⁹!

Autre poids lourd de l'industrie câblée qui s'est construit une réputation de diffuseur de contenu plus violent et sexuellement explicite et, par le fait même, de séries plus complexes et innovantes (Curtin et Shattuc, 2009, p. 133-134), FX propose souvent des protagonistes masculins qui font preuve d'une grande complexité identitaire, d'une ambiguïté morale, mais aussi d'importants tourments existentiels. Dans Nip/Tuck (FX, 2003-2010), une fiction centrée sur le quotidien de deux chirurgiens esthétiques à Miami, les questionnements récurrents des deux personnages principaux concernant leur identité, leur masculinité et même leur orientation sexuelle mettent en lumière la complexité, voire les tourments de la masculinité contemporaine. La première saison propose d'ailleurs une exploration de la crise identitaire et du trauma vécu par Christian Troy (Julian McMahon) qui finira par avouer à son meilleur ami, dans un moment de confession cathartique, qu'il a été abusé sexuellement par son père adoptif à l'adolescence.

Rescue Me (FX, 2004-2011), centrée sur le quotidien de pompiers de la ville de New York, aborde de manière encore plus explicite les crises de ses personnages. Produite quelques années seulement après le 11 septembre 2001, cette série aborde frontalement la crise existentielle et le choc post-traumatique d'hommes qui ont été les témoins directs de la plus grande tragédie de l'histoire récente des États-Unis ainsi

²⁰⁹ Dans le premier épisode de la série Lester (Martin Freeman), un vendeur d'assurances timide, tente en vain de réparer sa machine à laver afin de gagner l'admiration de son épouse, Pearl. Devant la réaction méprisante de celle-ci, Lester tente alors de se défendre en affirmant avoir voulu agir comme un homme, ce que celle-ci conteste aussitôt : « But you're not a man, Lester. You're not even half a man. » Il la tue alors d'un coup de marteau sur le crâne.

que du décès de plusieurs collègues. Tommy Gavin (Denis Leary), le personnage principal, est aux prises avec des images obsédantes et traumatiques, alors qu'il voit partout autour de lui les âmes qu'il n'a pu sauver ainsi que son cousin mort durant le 11 septembre. La série souligne ainsi, à travers une mise en images métaphorique et parfois silencieuse, la crise du personnage et le lourd sacrifice humain de ces hommes qui acceptent de confronter quotidiennement la mort afin de protéger la collectivité. Cette série exploite selon nous la vision d'une masculinité en crise en rappelant fréquemment la dévalorisation des hommes en tant que professionnels et êtres humains. Maugréant contre le manque de reconnaissance pour leur travail, rappelant le désintérêt envers les hommes dans un contexte de revendications féministes constantes, pestant contre l'arrivée en poste d'une femme, les hommes de la caserne contestent souvent ce qu'ils considèrent être une attaque ouverte envers la gent masculine. Qui plus est, ces hommes sont représentés comme étant coincés entre leur conception traditionnelle de la masculinité, laquelle les enjoint au stoïcisme, et leur besoin d'exprimer leurs émotions et souffrances. Et lorsqu'ils essaient d'exprimer ces émotions négatives si longtemps refoulées, les hommes de Rescue Me sont souvent rabroués par les femmes de leur entourage qui affichent un désintérêt complet pour leurs tourments et exigent d'eux qu'ils se taisent et agissent « comme des hommes ». Dans une scène, Tommy se confie ainsi à Sheila, la femme de son cousin décédé, lui confiant sa vision négative de la vie et lui faisant part de ses problèmes familiaux. Sheila le traite alors de « pussy »; elle lui rappelle que les choses qu'il désire n'ont pas disparu, contrairement à son mari, et l'enjoint à se battre plutôt qu'à se plaindre : « Grow a pair of balls » (s01-e03).

De même, un collègue de Tommy, Kenneth (Kenny), demandera à sa femme, Phyllis, de lire les poèmes qu'il a écrits afin de se remettre de son choc post-traumatique. Consterné, il découvrira qu'elle a honte de lui et refuse d'entendre sa souffrance. Elle le quittera d'ailleurs peu de temps après :

Kenny: Wait a minute, you listen to me. This is how I've learned how to express myself. My feelings about work. The stuff that goes on...the things that I've seen. [Il retient ses larmes.] I thought you'd be happy. I'm finally able to...open up to you, share.

Phyllis: No, Ken, please. I don't need you to share. I don't want you opening up, I don't want you coming home from work and talking about dead babies and cats and people burning. Kenny, I like when it's just me and you and some red wine and cookies and watching *Mary Tyler Moore* and *The Matchgame*. I love you the way you are. Okay. [Elle pose sa main sur les poèmes de Kenny.] So I'll get rid of these? [Elle se lève, emportant les poèmes avec elle. Kenny détourne le regard et soupire, l'air attristé.] (s01-e03)

Les protagonistes masculins apparaissent ainsi doublement en crise : confrontés à des conflits identitaires et des expériences traumatisantes, ils sont de plus ignorés par une société qui semble refuser de les entendre.

D'autres œuvres plus récentes des chaînes câblées (Boss (Starz, 2011-2012); Ray Donovan (Showtime, 2013-); Rectify (Sundance Channel, 2013-); SouthLAnd (NBC/TNT, 2009-2013); True Detective (HBO, 2014-)) misent également sur la représentation de masculinités tourmentées, en proie à de profondes crises existentielles et en quête de rédemption. Être taciturne, Ray Donovan est un gestionnaire de crise pour gens bien nantis; avec ingéniosité, violence et souvent bien peu de mots, cet homme travaille toujours à sauver les autres, y compris les membres de sa propre famille, tout en tentant de fuir un passé traumatique que son alcoolisme ne permet pas de garder dans l'oubli. Derrière une posture stoïque et taciturne, Ray cache donc lui aussi une grande vulnérabilité: abusé sexuellement par un prêtre à l'adolescence, sans parents pour prendre soin de lui (son père est un criminel notoire qui était emprisonné à l'époque, sa mère est décédée d'un cancer), cet homme porte aussi le fardeau de la culpabilité à la suite du décès de sa sœur qui s'est jetée du haut d'un édifice. La profession particulièrement violente de Ray et les ecchymoses, coupures, tumescences qu'il arbore fréquemment sont des révélateurs du masochisme inhérent à sa masculinité. Dans de nombreuses séries telles que Ray Donovan,

l'utilisation récurrente de scènes imaginées, rêvées ou de flashbacks permet aussi la mise en images métaphorique ou silencieuse du monde vécu des hommes, de leurs traumas, de leurs pensées mélancoliques et négatives²¹⁰. À titre d'exemple, lors d'une séquence onirique de l'épisode pilote (s01-e01), Ray s'endort sous l'effet engourdissant de l'alcool. Son rêve est alors mis en images pour le spectateur à travers une séquence de montage résumant les divers événements négatifs de sa vie : le décès de sa mère, l'abus sexuel dont il a été victime et le suicide de sa sœur. De tels procédés narratifs témoignent selon nous d'un intérêt important pour la représentation d'hommes marqués ponctuellement ou éternellement par le malheur ou la douleur de vivre.

Selon Jean-Pierre Esquenazi, les séries télévisées états-uniennes, particulièrement celles des chaînes câblées, multiplient les procédés narratifs permettant de dévoiler l'intimité et d'approfondir l'identité du personnage (2010, chap. 9); ces innovations et spécificités narratives ont dès lors encouragé la représentation d' « antihéros », souvent tourmentés, ainsi qu'une « remise en question du pouvoir masculin » (2009b, p. 82). De même, il est possible de voir derrière cette popularité des hommes en crise un lien avec l'étude récente de François Jost (2015) concernant la popularité des personnages masculins méchants, fruits d'une communauté dissoute (2015, p. 15) et d'une désillusion face au rêve américain; ces hommes afficheraient habituellement « une vérité intérieure, toujours plus sombre et plus secrète » (2015, p. 14). Une approche herméneutique, centrée sur le récit global, long et sériel, des œuvres nous a ainsi permis de révéler des récits identitaires souvent négatifs où prédominent les désertions, les fautes, les trahisons, les humiliations ou les sentiments d'inadéquation. Les récits des personnages féminins ont quant à eux davantage tendance à être caractérisés par un accomplissement ou, du moins, une recherche plus fructueuse de bonheur. Même le personnage du deputy Raylan Givens dans la série policière

²¹⁰ D'autres exemples seront présentés au chapitre suivant (chap. XII).

Justified (FX, 2010-2015), bien qu'apparaissant moins en crise que d'autres protagonistes, est malgré tout représenté comme un homme peu heureux, « always a little off », et dont le récit de vie est opposé au bonheur : « It ain't easy I'm after », s'exclame-t-il (s01-e09). Son père résumera aussi son existence en ces termes : « My son's been fighting wars since the day he was born. » (s01-e12) Comme l'a souligné Edgar Morin, la dominante narrative des récits de la culture de masse (notamment la présence ou non du happy end) peut être révélatrice de la « conception articulée de la vie » (2008, p. 104) qui prédomine dans notre culture. De ce fait, le rejet quasi systématique du happy end dans les récits centrés sur des hommes doit selon nous être considéré comme une dimension centrale du mythe de la masculinité.

11.2 La crise masculine dans les séries télévisées canadiennes

« You're not the only one who sees ghosts, Danny. » (Flashpoint, s01-e12)

Depuis quelque temps, certains chercheurs documentent eux aussi cette centralité de la thématique de l'homme en crise, dépressif, meurtri et traumatisé (Baker, 2015, p. 135) dans les séries télévisées états-uniennes contemporaines (Baker, 2015; Feasey, 2008; Lotz, 2014; Martin, 2013; Mittell, 2015; Rehm, 2014; Sérisier, Boutet et Bassaget, 2011; Shimpach, 2010). Toutefois, bien que la crise masculine soit très présente dans ce pays, elle est loin de lui être exclusive. Notre recherche nous permet en effet de conclure que durant la dernière décennie, plusieurs séries canadiennes et québécoises ont fait preuve d'un intérêt similaire pour cette façon de représenter les hommes d'aujourd'hui, ce qui en fait une récurrence narrative transnationale.

Bien qu'y occupant une place moins centrale que chez ses voisins du Sud, l'exploration plus soutenue de l'homme et des multiples crises qui l'affectent est aussi présente dans la production télévisuelle du Canada anglais. Une des façons les plus fréquemment employées à cette fin est le développement de récits autour des traumas (physiques et psychologiques) des hommes occasionnés par leur profession. Particulièrement présente dans les séries policières et autres procedural dramas, des genres télévisuels parmi les plus pérennes et traditionnellement considérés comme « masculins », l'exploration des traumas permet de renouveler ces genres et de les adapter à des sensibilités contemporaines. À titre d'exemple, le récit de la populaire série policière Flashpoint (CTV, 2008-2012) s'amorce au moment où Ed, le leader d'une unité spéciale d'intervention (Strategic Response Unit) de la ville de Toronto, est confronté au traumatisme d'avoir dû abattre un homme armé et dangereux. En fier représentant de la gent masculine, Ed tente évidemment de cacher son désarroi, y compris à sa psychologue (voir note 2, chap. X), mais des effets de montage tels qu'une modification du son intradiégétique permettent au téléspectateur de deviner ses tourments. Dans un moment de révélation intime (s01-e01), Ed embrasse son fils; son regard ému, alors qu'il le tient dans ses bras, révèle sans bruit le trauma derrière l'attitude stoïque, voire derrière le genre de la série policière, peuplé d'hommes qui attendent en silence de retourner chez eux, là où ils pourront enfin pleurer en paix. Bien que pouvant sembler anecdotique, une telle prémisse, de plus en plus souvent exploitée à la télévision, est selon nous le signe de ce qui est perçu aujourd'hui comme une amorce narrative digne d'intérêt, à savoir la complexité émotionnelle et mélancolique des hommes « héros du quotidien ». Dans un épisode marquant de Flashpoint, Ed est d'ailleurs appelé à intervenir auprès d'un ancien collègue, en proie à une grave dépression et menaçant de se suicider (s01-e12). Cet épisode s'attarde ainsi au phénomène de choc post-traumatique de policiers portant le poids de la culpabilité de victimes innocentes. Du coup, la série aborde directement une thématique connexe, à savoir celle de la dépression des hommes à la retraite (voir aussi Chicago Fire), dont la crise identitaire résulte d'une socialisation au genre où domine l'identification professionnelle. Le monologue d'Ed, alors qu'il tente de consoler son ancien collègue, résume cette vision d'une masculinité sacrifiée au bien collectif :

Ed: You know what...everytime, everytime I look [...] I see a kid run across (...) You know what else, Danny? You know what else I see? All the calls we didn't get to in time. [Son ancien collègue, Danny, hoche la tête en pleurant.] (...) You're not the only one who sees ghosts, Danny.

Lorsque Ed réussit finalement à convaincre son collègue de poser son arme, les deux hommes s'étreignent et pleurent à chaudes larmes, dévoilant ainsi publiquement le poids insoupçonné de l'identité masculine. Comme il fut mentionné précédemment (chap. X), la série *Cracked* (CBC, 2013) est elle aussi centrée sur un policier atteint du syndrome de stress post-traumatique. La première saison aborde, en filigrane, son cheminement tortueux jusqu'à sa décision d'obtenir une aide psychologique. Comme l'affirme Daniella, psychiatre et collègue d'Aidan dans la première saison : « He's not broken, he's cracked. », interprétant ainsi les comportements erratiques de son homologue masculin comme un véritable appel à l'aide.

Certaines séries câblées canadiennes ont également exploité cette thématique de manière encore plus évidente, notamment *Durham County* (TMN, 2007-2010) (chap. IX). La série propose, à travers les personnages de Ray Prager, d'Ivan Sujic et surtout, de Mike Sweeney, une critique de la masculinité dans ses dimensions conflictuelles, pathologiques et violentes, rejoignant ainsi les propos du psychologue Roger Horrocks concernant la crise de la masculinité : « the masculine gender is a precarious and dangerous achievement and is highly damaging to men. » (1994, p. 1)

11.3 Les séries québécoises et la condition masculine

« J'ai compris que ton ménage, là...yé peut-être pas faisable finalement. » (Audrey, 19-2, s02-e06)

Tel qu'expliqué précédemment (section 10.2.2), la thématique de l'homme en crise est aussi devenue une tendance centrale de la télévision québécoise, surtout du réseau public Ici Radio-Canada Télé. Depuis 2005, les séries télévisées abordant le sujet de la « condition masculine », à savoir l'homme en crise, dépressif ou mal à l'aise dans son identité de genre, se multiplient. En raison notamment de leur langue, les productions québécoises ne jouissent évidemment pas d'une notoriété similaire à la production états-unienne, ce qui explique peut-être pourquoi les similitudes thématiques et scénaristiques ont peu été soulignées. Au plan local, plusieurs des séries centrées sur des hommes tourmentés ont pourtant connu un succès d'audience impressionnant, frôlant des cotes d'écoute de deux millions de téléspectateurs, un véritable exploit dans une province comptant approximativement six millions de francophones. Qui plus est, ces séries sont parmi les œuvres les plus plébiscitées et associées à la nouvelle « qualité télévisuelle » québécoise.

Centré sur trois portiers d'un bar de Montréal, *Minuit, le soir* (SRC, 2005-2007) explorait ainsi sans pudeur, mais avec beaucoup de compassion, la vie intime de ses trois protagonistes tourmentés: Gaétan, un quinquagénaire confronté à la solitude et qui cachera longtemps aux autres sa honte d'être analphabète; Louis, un homme sensible souffrant de problèmes érectiles récurrents et incapable de relations sexuelles sans porter un costume, c'est-à-dire une identité d'emprunt; Marc, enfin, un ancien soldat de la marine militaire aux tendances dépressives qui lutte ferme afin de se départir de ses comportements violents. La mise en scène de Podz (Daniel Grou) octroie une large place aux flashbacks qui permettent d'exposer les non-dits et les

émotions contenues par une performance publique de la masculinité. D'autres procédés narratifs tels que la modification du son intradiégétique ou l'inclusion de scènes imaginées permettent d'approfondir cette exploration des tourments intérieurs des hommes. De même, la plus récente série policière 19-2 (SRC, 2011-2015) poursuivait une exploration similaire d'héros du quotidien – pour la plupart des hommes – dont la vie intime est marquée par de multiples crises (chap. VIII). Certes, ceux-ci se sentent pour la plupart « hommes », ne remettant pas explicitement en question leur identité de genre, mais ils sont néanmoins condamnés au malheur. La masculinité semble constamment mener à la crise; si d'office le bonheur ose s'installer, il est rapidement ravi dans un revirement dramatique, tel Marc Forest dans Minuit, le soir, dont la promesse d'une issue heureuse avec la femme qu'il aime n'aura été qu'un mirage, puisqu'il sera abattu par balle au moment de la rejoindre à la fin du dernier épisode. Dans un registre plus comique, la série Les Invincibles proposait aussi indirectement une vision de la masculinité en crise (section 10.2.2).

Cette mise en lumière de similitudes transnationales ne cherche évidemment pas à gommer les différences entre les séries ni celles concernant les contextes culturel, industriel et économique. Il nous apparaît néanmoins manifeste qu'au-delà des différences, la thématique d'une « masculinité en crise » représente une dominante de nombreuses séries contemporaines en Amérique du Nord. Depuis les années 1980, les crises émotionnelles et identitaires des hommes intéressent certes les scénaristes (Esquenazi, 2010), et les récits représentent de plus en plus l'introspection et l'incertitude des personnages concernant la signification de la masculinité (Carroll, 2003, p. 454). Il serait sûrement possible de trouver également certaines exemplifications de cette thématique depuis les débuts de la télévision. Toutefois, la production du nouveau millénaire apparaît spécifique sur trois points : la thématique n'y est plus seulement exploitée de manière secondaire ou simplement afin d'enrichir la construction narrative du personnage, mais elle devient souvent une récurrence narrative centrale. Les scènes intimes révélant la crise de l'homme et ses

pérégrinations se multiplient, y compris même dans des genres dramatiques centrés prioritairement sur l'action. En plus d'être populaire, la crise masculine est fréquemment valorisée en tant que ressort dramatique de la nouvelle légitimité télévisuelle, comme l'a d'ailleurs constaté le journaliste Brett Martin dans son récent ouvrage Difficult Men (2013), habilement traduit par Des hommes tourmentés (2014).

Finalement, selon Malin (2005), alors que cette thématique est présente depuis les années 1980-1990, la période actuelle semble la renouveler en soulignant davantage les tourments personnels et en tirant profit d'une vision d'identités masculines encore plus contradictoires, où la crise est paradoxalement le prétexte à une revalorisation de qualités masculines traditionnelles et hyperviriles. De manière générale, cette tendance narrative s'appuie donc sur une conception communément partagée concernant l'identité des hommes et leur cheminement existentiel depuis la fin du 20^e siècle. Les masculinités télévisées doivent en effet être pensées en tant que phénomène complexe de production de sens qui entretient des liens indéniables avec d'autres discours collectifs. Comme c'est souvent le cas, l'originalité et la légitimité de nouveaux récits s'appuient sur une conception renouvelée de la réalité sociale.

11.4 Les séries télévisées face au discours de la masculinité en crise

Comme l'a expliqué Éric Macé (2006a), la télévision peut être conçue comme la médiatrice d'un « monde social virtuel » révélateur des rapports sociaux et des visions du monde. La télévision se présente donc souvent comme un double significatif de multiples conceptions contemporaines des rapports sociaux de sexe. Cette situation permet d'expliquer la présence récurrente de l'homme en crise en tant que tendance télévisuelle transnationale. De nombreuses sociétés contemporaines affichent en effet une préoccupation centrale pour l'identité des hommes, perçue

comme étant profondément en crise à la suite des transformations sociales des dernières décennies. De nombreux chercheurs en sciences humaines et sociales documentent depuis les années 1990 cette thèse d'une crise endémique de la masculinité (Badinter, 1992; Clare, 2001; Courtine, 2011; Faludi, 1999; Horrocks, 1994; Paquin, 2004; Robinson, 2000; Rosin, 2010, 2012; Segal, 2006; Watson, 2009)²¹¹. Comme le souligne Pascale Molinier: « Il est dans l'air du temps de dire que les hommes vont mal. Il est de bon ton de s'en inquiéter. Le thème de la crise de la masculinité fait vendre et fabriquer l'audience. » (2004, p. 24) La récurrence de ce discours en fait d'ailleurs, pour ainsi dire, une thématique incontournable des études de genre et des masculinity studies sur laquelle tout chercheur doit se prononcer.

De manière générale, la théorie d'une crise de la masculinité documente ce qui est perçu comme une « anxiété ontologique » (Shweder, 9 janv. 1994) de l'identité masculine ou « mâle » depuis la fin du 20^e siècle. Celle-ci stipule que les hommes sont actuellement confrontés à d'importants problèmes reliés à leur identité de genre et à la signification sociale accordée à celle-ci. Les bouleversements socioéconomiques des dernières décennies, notamment l'arrivée de la deuxième vague féministe, le changement du statut et des rôles sociaux, l'entrée massive des femmes et de multiples communautés immigrantes et/ou ethniques sur le marché du travail, la remise en question du système patriarcal (Beynon, 2002, p. 159), la perte du rôle exclusif de l'homme en tant que « gagne-pain » (Dulac, 1994, p. 16), de même que la transformation du secteur économique ont remis en question, du moins partiellement, les conceptions traditionnelles de l'identité masculine et bouleversé ses normes. Par conséquent, cela aurait provoqué une crise endémique de la masculinité.

²¹¹ Ce discours d'une crise de la masculinité est aussi le prétexte de plusieurs documentaires récents abordant la condition des hommes en Occident: leurs problèmes identitaires, les problématiques inhérentes à la masculinité (violence, sexisme, pratiques à risque) ou les interrogations actuelles des hommes concernant leur identité de genre (De Guerre, 2011; Earp, 2013; Hines, 2010; Patric Jean, 2010; Rodrigue Jean, 2010; Jhally, 1999; Keith, 2011; Kohler, 2006). Plus récemment, le documentaire *The Mask You Live In* de Jennifer Siebel Newsom (2015) analyse, avec nuance et critique, les souffrances vécues par des garçons et hommes coincés dans une identité restrictive.

Les mouvements féministes sont d'ailleurs souvent accusés d'avoir contribué de manière prédominante à cette crise (Mackinnon, 2003, p. 62) en provoquant une dévalorisation des caractéristiques identitaires traditionnellement associées aux hommes (Clare, 2001, p. 68).

Interprétée de manière plus ou moins fataliste selon les chercheurs – certains y voyant un état transitoire des identités de genre ou une possibilité de transformation et de diversification positives, d'autres une véritable tragédie ou une attaque en règle contre les hommes -, la théorie de la masculinité en crise résulte d'une tentative d'interprétation de la réalité sociale à la suite de la « remise en question des rôles traditionnels » (Tremblay et L'Heureux, 2010, p. 99) depuis les années 1960. Selon Sally Robinson (2000), les mouvements féministes et libérationnistes des dernières décennies ont contribué à une déstabilisation de la masculinité, à une visibilité nouvelle du genre des hommes, et donc à un marquage de leur corps et de leur identité. Certains chercheurs en concluent donc que les hommes seraient désormais en proie à un mal-être persistant et les décrivent comme des êtres qui souffrent et se cherchent dans une société devenue hostile. Élisabeth Badinter affirme ainsi que « [1]es difficultés de la masculinité sont patentes. Surtout de nos jours et dans nos contrées où le pouvoir qui lui servait de cuirasse s'effrite de partout. Sans ses défenses millénaires, l'homme expose ses blessures, souvent à vif. » (1992, p. 6) De même, selon Watson (2009): « The American male is under enormous scrutiny and pressure to conform to the rapidly changing mores and customs taking place. A growing number of men have become frustrated, disenfranchised, and confused. » (p. 2)

Cette théorie d'une crise de la masculinité a été l'objet de plusieurs interprétations. Certains spécialistes expliquent ce phénomène par le caractère ontologiquement pathologique du genre masculin. Selon le psychothérapeute Roger Horrocks (1994), la masculinité exigerait en effet des hommes qu'ils portent un masque, un « faux

soi », qu'ils souffrent silencieusement, qu'ils soient toujours en contrôle et qu'ils dissimulent leurs émotions. L'identité masculine entraînerait donc une forme d'autisme mâle et émotionnel (Horrocks, 1994) confinant à une grande détresse psychologique: « Their condition strikes me as symptomatic of a male malaise what I loosely call male autism – a state of being cut off from natural feelings and expressiveness and contact with others. » (p. 107). En ce sens, pour Horrocks et certains autres chercheurs²¹², il y aurait effectivement une crise de la masculinité, laquelle serait la conséquence directe de la socialisation au genre masculin au sein de la civilisation occidentale, industrielle et capitaliste (Horrocks, 1994). Plusieurs font aussi allusion aux problèmes de violence et de criminalité qui sont associés majoritairement aux hommes : ces problématiques sociales prouveraient la dimension pathologique et crisogène de la masculinité, puisque celle-ci enjoindrait des hommes et des garçons, soucieux d'adhérer à ses scripts, d'adopter des comportements violents, destructeurs et limitatifs. Certains vont jusqu'à prophétiser la fin de la masculinité (MacInnes, 1998; Rosin, 2010, 2012) en tant qu'identité, devenue pour eux caduque, inadaptée et inadaptable aux sociétés contemporaines.

La plupart des tenants de la thèse de la masculinité en crise ont toutefois développé une théorie plus « élégiaque » (Heartfield, 2002) : l'identité masculine y est alors perçue comme étant *actuellement* dans un état critique et les défenseurs d'une telle théorie adoptent une position sympathisante à l'égard des hommes, considérés comme des « victimes de circonstances hors de leur contrôle » (Heartfield, 2002) [nous traduisons]. Plusieurs d'entre eux se sentiraient désillusionnés et trahis par la société qui leur avait promis un rôle gratifiant et hégémonique qui leur est désormais refusé (Faludi, 1999). Selon une telle conception, l'homme serait devenu quasi *redondant*, « passé de mode » (Clare, 2001) et marginalisé, « a product of years of

²¹² Aux États-Unis, les critiques récurrentes concernant la « toxic masculinity » pourraient être associées à cette vision de la masculinité en tant qu'identité défaillante. Comme ce terme l'indique, une telle critique ne porte toutefois pas sur toutes les identités que ce genre peut impliquer, mais uniquement sur celle qui est hégémonique, dominante, macho, violente et réfractaire aux émotions.

economic, social, and biological marginalization » (Walsh, 2010, p. 3). Selon Anthony Clare, un des plus importants défenseurs de la « masculinité en crise », les hommes et leurs identités seraient actuellement menacés, puisque tous les traits leur étant traditionnellement associés seraient désormais critiqués et perçus comme des « stigmates de déviance » (« stigmata of deviance ») (2001, p. 68) [nous traduisons]. Les mouvements masculinistes et mythopoétiques, en vogue depuis les années 1990, ont également véhiculé cette image d'hommes victimes, malheureux, dont l'identité est menacée ou a carrément été « perdue ».

Soulignons que cette crise peut également être perçue sous une forme extérieure ou intérieure (Edwards 2006). La crise extérieure (crisis from without) fait référence à la position supposément menacée des hommes en société, à la perte de leurs pouvoirs et privilèges, à leur oppression « en tant que classe » (Mayer et Dupuis-Déri, 2010, p. 13) et, par extension, à tous les enjeux concernant principalement les hommes, tels que certains problèmes de santé, de criminalité, de violence, de suicide, de décrochage scolaire, ou encore le manque de reconnaissance des droits de paternité. La crise peut également renvoyer à des phénomènes intérieurs, psychologiques (crisis from within): il est alors question d'un mal-être, d'une anxiété, d'un trouble, voire d'une dysfonction identitaire généralisée chez les hommes pouvant entraîner des souffrances émotionnelles, de l'anxiété, de la dépression, une perte de confiance ou confusion concernant sa masculinité (Mackinnon, 2003) ou un sentiment grave d'impuissance et d'insignifiance (Edwards, 2006, p. 8).

Le fait de souligner l'omniprésence de cette vision d'une crise masculine ne revient toutefois pas à l'endosser, au contraire. Cette théorie porte flanc à de nombreuses critiques. En effet, comme l'ont résumé Guionnet et Neveu, « le thème est gros d'un ensemble de simplifications, de questions mal posées » (2009, p. 338). Une telle théorie procède en effet d'une généralisation et apparaît fortement réductrice (Whitehead, 2002), laissant sous-entendre que *tous* les hommes (ou une majorité

effarante) vivent de graves problèmes identitaires -la masculinité en crise -, et affirmant implicitement qu'aucun parcours de vie ne peut être positif ou heureux : « l'usage fréquent du singulier est gros d'un risque essentialiste, en présupposant une cohérence et une unité des figures de la masculinité. » (Guionnet et Neveu, 2009, p. 338) La crise fait ainsi référence à une vision monolithique du genre qui ne tient pas compte de la diversité des identités (Whitehead, 2002, p. 55).

Plus encore, en isolant ainsi le genre masculin, cette théorie renvoie à une vision postféministe, souvent même antiféministe, qui sous-entend que la femme serait désormais exemptée de toute forme de discrimination (Lamoureux et Dupuis-Déri, 2015; Mayer et Dupuis-Déri, 2010) et de crises identitaires ou psychologiques. La « crise masculine » renvoie en effet souvent à la thèse réactionnaire de la « mise en péril » (Mayer et Dupuis-Déri, 2010) qui affirme que les avancées féministes ont déstabilisé ou même détruit la structure familiale, mis en danger les relations de couple hétérosexuelles et fait des hommes des victimes en perte de repères (p. 45). Celle-ci suppose donc fréquemment un renversement des rapports de force²¹³, ce qui revient à gommer la complexité des rapports sociaux, notamment la persistance de nombreuses pratiques discriminatoires envers les femmes ainsi qu'envers d'autres identités culturelles et de genre telles que celles représentées par la communauté LGBTQ.

En phase avec l'idéologie du genre, laquelle enjoint à percevoir les hommes et les femmes selon un « dualisme oppositionnel » (Badinter, 1994), la théorie de la crise de la masculinité amène aussi à percevoir les transformations récentes des identités culturelles comme menant nécessairement à un renversement des rapports sociaux.

²¹³ Comme le rappelle Francis Dupuis-Déri, la prédominance des hommes (évidemment associés aux classes sociales supérieures) est encore incontestée au sein de plusieurs institutions : « Alors que se diffuse ce discours de crise, ce sont encore des hommes qui contrôlent le plus souvent – seuls ou à la majorité – les institutions politiques, économiques, scientifiques, médiatiques, culturelles, religieuses, policières, militaires et sportives, ainsi que les organisations criminelles. » (2012, p. 91)

Selon cette dialectique, si la femme acquiert des pouvoirs, l'homme ne peut qu'en perdre et, dès lors, ne s'en porter que plus mal. Alors même que des problématiques reliées à une diversité de genres sont encore omniprésentes — on parle tout autant des difficultés de certains jeunes hommes (à l'école, avec leur identité, avec autrui, etc.) que des troubles d'acceptation physique et identitaire de nombreuses jeunes femmes, de la persistance d'une culture du viol, des discriminations envers la communauté LGBTQ, ou encore des problèmes répandus, ciblant tous les genres, de dépression et d'anxiété —, les défenseurs de la « crise masculine » réclament donc un monopole pour un groupe social. Comme le résume Anthony Mac Mahon (2005), « la littérature sur la masculinité » tend ainsi à « s'approprie[r] de façon sélective les formes de féminisme dont les analyses négligent des aspects-clés des rapports de genre, en particulier lorsque celles-ci rendent invisibles les bénéfices matériels que les hommes retirent du patriarcat » (p. 28-29).

Cette théorie peut aussi être critiquée pour son manque de perspective historique : la masculinité a en effet souvent été considérée en crise durant les siècles derniers, ce qui invalide la thèse d'une spécificité de l'époque actuelle et fait naître le soupçon que cette notion, si souvent invoquée, est peut-être inhérente au genre masculin luimême, c'est-à-dire nécessaire à sa préservation. Aux États-Unis seulement, la thèse d'une crise de la masculinité est évoquée sporadiquement depuis au moins le 18^e siècle (Kimmel, 2012; Lotz, 2014, p. 60). Au Québec, la théorie d'une crise et d'une émasculation ou castration symbolique des hommes est également en vigueur depuis longtemps. De même, cette thèse ou celle de la survivance (Atwood, 1972) est présente au Canada depuis de nombreuses décennies et, de nos jours, un « constat » similaire est fréquemment rappelé dans les médias ou dans des études scientifiques (Atkinson, 2011; Greig et Holloway, 2012). La théorie d'une crise masculine est souvent apparue comme un réflexe lors de périodes de transformations sociales, lesquelles donnent lieu à des questionnements et à une confusion concernant la définition des genres et, chez certains groupes sociaux, des tentatives de

revalorisation d'identités plus traditionnelles et conservatrices (Kimmel, 1987, p. 123). Selon Michael Kimmel, contrairement à la croyance largement répandue, la masculinité serait donc une identité réactionnaire à la féminité; ses transformations seraient habituellement provoquées par une mutation préalable de son identité dite « contraire », beaucoup plus encline à la transformation à cause de son statut subordonné (Kimmel, 1987, p. 123-124). Par nécessité de préserver l'idéologie dualiste du genre, les périodes de transformation des identités féminines et des rôles sociaux occupés par les femmes forceraient ainsi la remise en question concomitante de la masculinité, d'où la perception populaire de la crise lui étant souvent associée.

Selon Francis Dupuis-Déri: « Une recherche rapide dans diverses bases de données sur le thème de la crise de la masculinité révèle qu'il y aurait eu à répétition des crises semblables depuis au moins cinq siècles en Occident. Aucune région du globe ne semble aujourd'hui épargnée. » (2012, p. 92) Devant un tel constat, Judith Allen (2002) s'interrogeait récemment à savoir si les hommes ne seraient pas *interminablement* en crise (2002). Il est d'ailleurs fascinant de constater que les discours actuels de crise du masculin s'appuient souvent sur une comparaison avec le modèle d'une masculinité traditionnelle²¹⁴, perçu comme plus positif (« men were men »). Cette masculinité traditionnelle est aujourd'hui habituellement associée au début du vingtième siècle ou aux années 1950-60, ce que certains appellent l'« époque *Mad Men* ». Or, si cet ancien modèle de masculinité est aujourd'hui interprété par certains comme une identité plus positive pour l'homme, symbole d'une époque où les identités de genre auraient été plus « simples », cette masculinité

²¹⁴ Comme nous l'avions mentionné précédemment (section 3.3.1), ce que l'on nomme la masculinité traditionnelle est une interprétation construite – non pas une vision objective –, et idéalisée par plusieurs, des modèles passés de genre.

était elle-même à l'époque perçue comme étant en crise (Cohan, 1997)²¹⁵, ce qui est rarement mentionné.

D'un point de vue heuristique, cette thèse doit donc être invalidée et être vue, dans la généralisation qu'elle induit, comme une « contestation hégémonique des masculinités acceptables » [nous traduisons] qui a toujours fait partie des stratégies de négociation des identités de genre (Lotz, 2014, p. 60)²¹⁶. Derrière cette vision se cachent aussi les relents d'une idéologie masculiniste qui considère les hommes comme les victimes collatérales des mouvements féministes et de l'avancement des femmes en société (Dupuis-Déri, 2012). Bien évidemment, le fait de contester cette théorie sociale ne signifie pas qu'un homme ne puisse pas être en crise, et il y a certes des problèmes sociaux qui touchent principalement les individus de genre masculin, notamment le suicide et le décrochage scolaire. Critiquer cette théorie ne revient donc pas à contester ces problèmes sociaux et leur importance, mais celle de la validité scientifique de cette vision générale du masculin, pour ainsi prôner une approche plus complexe et déconstructiviste qui va au-delà d'une catégorisation binaire. Cette critique permet aussi de souligner que l'influence des normes de genre, et non pas leur dissolution ou leur attaque en règle, peuvent mener à certaines crises identitaires.

De même, la critique de cette thèse ne revient pas à lui refuser toute forme de performativité, au risque d'une incohérence théorique majeure. En effet, selon Tom Harman (2011), une contradiction est souvent à l'œuvre chez les tenants d'une approche socioconstructiviste lesquels, tout en postulant la dimension constitutive de

²¹⁵ En 1955, un journaliste du magazine *Look* résumait ainsi la situation des hommes, dans un discours fort similaire à ceux d'aujourd'hui: « Boys and men growing up today are much more confused about what they should and should not do to fulfill their masculine roles. Being uncertain, men face many conflicts, trying to be both tough and tender, successful but not ruthless, strong but not dominating, virile but not 'wolves' » (Frank, 1955, p. 54; cité dans Cohan, 1997, p. 61)

²¹⁶ « This sense of *crisis* is really the hegemonic contestation of acceptable masculinities that began well before the modern media era and has been part of gender identity in all times. » (Lotz, 2014, p. 60)

la culture, s'empressent de nier toute forme de « vérité » au discours de la crise masculine. Or, partant du constat que les discours et normes culturelles contribuent à créer les identités dont elles parlent, il est difficile de nier du même coup toute effectivité au discours de la crise dès lors qu'il est fréquemment énoncé. Comment éviter une telle contradiction? Selon nous, en contestant les rapports de pouvoir et les interprétations péjoratives, antiféministes et hégémoniques, que cache habituellement ce discours. Soulignons en effet que si le terme « crise » est fortement polysémique, il est habituellement évoqué dans ses dimensions négatives : la rhétorique postule habituellement une victimisation des hommes et une perception d'un renversement complet des rapports de pouvoir, niant ainsi le poids d'une norme hégémonique préalable sur l'interprétation même d'une crise des identités contemporaines. La critique ne revient donc pas à nier le caractère performatif d'un tel discours, mais plutôt à remettre en question sa définition et interprétation. En effet, tout comme les hommes ne sont pas tous en crise, les femmes n'en sont pas préservées. L'idéologie du genre est précisément ce qui encourage une vision oppositionnelle et réductrice du social. Pour cette raison, il serait préférable de parler de crise du genre (Connell, 2005; Dubar, 2010), non pas en tant que phénomène négatif et tragique, mais en tant que remise en question ou « déstabilisation » (Dulac, 1994) partielle et fréquente (Lotz, 2014, p. 22) des identités culturelles. Comme le rappelle d'ailleurs Raewyn Connell, en tant que concept relationnel, la masculinité – déjà multiple – ne peut être isolément en crise :

The concept of crisis tendencies needs to be distinguished from the colloquial sense in which people speak of a 'crisis of masculinity'. As a theoretical term 'crisis' presupposes a coherent system of some kind, which is destroyed or restored by the outcome of the crisis. Masculinity [...] is not a system in that sense. It is, rather, a configuration of practice within a system of gender relations. We cannot logically speak of the crisis of a configuration; rather we might speak of its disruption or its transformation. We can, however, logically speak of the crisis of a gender order as a whole, and of its tendencies towards crisis. (2005, p. 84)

Si la théorie de la crise de la *masculinité* doit être critiquée, sa présence en tant que rhétorique dans de nombreuses séries télévisées ne fait toutefois pas de doute. L'invalidité de cette théorie ou sa récurrence historique ont en effet amené certains chercheurs à refuser catégoriquement de parler de « crise » afin d'interpréter les tendances culturelles contemporaines (Lotz, 2014). À notre avis, cette théorie est pourtant absolument nécessaire afin de bien comprendre les significations complexes et multiples de la production télévisuelle. Simplement, la crise de la masculinité doit être appréhendée en tant qu'événement (Harman, 2011) ou en tant que discours qui peut être performé dans les productions culturelles. Selon Whitehead (2002), l'utilité du concept de crise est de rappeler ce caractère discursif des masculinités (p. 59). Autrement dit, la thématique de la crise apparaît valide si elle est appréhendée de manière performative (Butler, 1988, 1993, 2006; Robinson, 2000; Walsh, 2010) et selon une approche culturelle:

Announcements of crisis, both direct and indirect, are performative, in the sense that naming a situation a crisis puts into play a set of discursive conventions and tropes that condition the meanings that event will have. [...] the reality of a particular crisis depends less on hard evidence of actual social trauma or do-ordie decision-making than on the power of language, of metaphors and images, to convincingly represent that sense of trauma and turning points. (Robinson, 2000, p. 11)

La télévision ne nous dit donc pas si la masculinité ou les hommes sont réellement en crise : elle nous dit simplement qu'il s'agit d'une interprétation communément partagée et intéressante pour les créateurs.

Il pourrait certes être objecté que la prédominance de cette thématique ne relève pas d'une conception spécifique de la masculinité, mais d'une véritable nécessité narrative (Belletante, 2010). Comme les recherches de Sabine Chalvon-Demersay (1994) l'ont démontré, une fiction doit se construire à travers la dramatisation de

conventions et dès lors s'élaborer autour d'une crise. Ses constatations concernant la prédominance de la «thématique souterraine de la crise» et la «coloration foncièrement pessimiste » (Chalvon-Demersay, 1994, p. 42) des récentes fictions télé françaises semblent ainsi pouvoir s'appliquer de manière transnationale. Vue sous cet angle, la crise du protagoniste ne serait pas le signe d'une conception sous-jacente des genres, mais bien d'une nécessité narrative pour la télévision. Plus encore, le contexte socioculturel est fréquemment interprété comme le théâtre d'une crise polymorphe provoquée par la remise en question massive des certitudes et identités traditionnelles et, plus largement, le passage d'une mythologie du bonheur à une problématique du bonheur (Morin, 1975, p. 143): on parle ainsi d'une crise des identités, du lien social, du lien familial, des institutions...La complexité et l'indétermination grandissantes des sociétés contemporaines jouent certainement un rôle dans l'avènement de « néoséries » (Perreur, 2007, 2011) caractérisées par un « réalisme pessimiste » (Perreur, 2011, p. 103) et des crises multiples, peuplées de personnages découvrant « que la crise des institutions est en train de rendre impossible toute forme de lien » (Chalvon-Demersay, 1994, p. 41).

Dans un astucieux jeu de miroirs, les séries pourraient aussi être perçues comme le symptôme des discours actuels sur la télévision que l'on déclare « en crise » ou vouée à « mourir » depuis plus de vingt ans (Missika, 2006). Selon Soulages (2004), la crise et les malheurs des personnages seraient le signe que le médium, afin de justifier son existence, se conçoit de plus en plus en tant que « "terminal relationnel" et un prolongement de notre monde » (p. 296); par ses stratégies d'authentification et ses visées « réflexives », celui-ci se ferait l'écho des politiques centrales de l'identité (Fraser, 2011, p. 75) et de la reconnaissance (Fraser, 2011; Honneth, 2000, 2006) des sociétés contemporaines. Dans ces conditions, les séries télévisées délaisseraient de plus en plus « la valeur édificatrice et [...] la résolution de quêtes transcendantes » (Soulages, 2004, p. 296), devenant plutôt un « gigantesque libre-service où les publics déambulent à la recherche de leurs propres reflets. » (p. 301)

Et pourtant, malgré la validité de ces affirmations, il nous semble nécessaire de leur adjoindre un point de vue complémentaire, en rappelant la dimension fréquemment genrée de ces récits : en effet, la crise dont la télévision parle tant est souvent celle de la masculinité caucasienne hétérosexuelle, perçue comme une des identités les plus menacées, malheureuses ou instables. Loin d'être la simple illustration de destins individuels asexués, cette conception d'une crise sociale est associée de manière préférentielle aux hommes blancs, particulièrement ceux de la génération des 30 à 50 ans, représentée comme une catégorie ébranlée plus que d'autres par les récentes mutations sociales, culturelles et économiques. Cette centralité du masculin dans ce nouveau récit d'empêchement (Poirier, 2004) avait d'ailleurs été constatée par Soulages lors de sa réflexion sur la récurrence du « unhappy end » :

Tout en restant implicitement des prescripteurs de morale civique, ils [les hommes] se retrouvent le plus souvent victimes à leur tour de la fatalité sociale et apparaissent comme des individus perplexes, face à une société aux multiples visages. C'est en tout premier lieu le stéréotype de ce héros masculin incarné par les anciens modèles et avec lui, celui d'un certain ordre patriarcal qui se trouvent fragilisés et se délitent, manifestement concurrencés et menacés par des personnages féminins plus assurés et plus volontaires qui empiètent désormais sur ce territoire jusque-là dévolu aux hommes. (2004, p. 292-293)

Plus encore, selon Belletante (2010), bien que les personnages féminins et masculins puissent parfois apparaître « égaux face à la dépression », le récit d'une femme, à l'instar de celui d'*Ally McBeal* (FOX, 1997-2002), peut souvent s'organiser « de façon plus positive et joyeuse » (2010) que celui d'un homme. Dans leur récente analyse des types masculins prédominants des nouvelles séries états-uniennes, Pierre Sérisier, Marjolaine Boutet et Joël Bassaget (2011) identifiaient d'ailleurs le « quadra dépressif » comme un des principaux modèles :

Les hommes sont désormais affectés par la crise de la quarantaine ou la crise de milieu de vie comme disent les Américains [...]

Cette période qui annonce l'automne d'une existence s'accompagne invariablement d'une crise identitaire d'autant plus aiguë qu'elle se double parfois d'un divorce. [...] Ils ne sont plus tout à fait en phase avec le monde dans lequel ils vivent, mais ils portent sur lui un regard décalé et très corrosif. Leur caractère commun est d'être les spectateurs de leur propre vie. (p. 49)

Dans plusieurs séries états-uniennes, canadiennes et québécoises, la tendance au dénouement tragique des récits des hommes laisse donc sous-entendre soit que leur destin social est plus malheureux ou, peut-être bien, que la *happy end* est généralement perçue comme une tendance narrative *féminine*. Selon Brian Baker (2015, p. 1), la « crise » est donc devenue la représentation hégémonique de la masculinité dans le contexte économique néolibéral d'aujourd'hui. Amanda D. Lotz (2014) conclut elle aussi à la présence de nombreux récits de crise (« crisis narratives ») dans les œuvres récentes centrées sur des personnages masculins.

En regard de cette centralité du genre dans les récits des protagonistes, cette thématique doit donc selon nous être interprétée comme une forme particulièrement probante de « conformisme provisoire de la programmation » télévisuelle contemporaine (Macé, 2003, 2006). Afin de planifier leur production, les programmateurs de télévision s'appuient en effet sur différentes documentations, articles, enquêtes, etc. Ils élaborent ainsi différentes « théories du social » et tentent de déterminer « ce qui intéresse les gens » (Macé, 2003, p. 132). La crise masculine apparaît ainsi comme un de ces « paris » (Macé, 2003, p. 132) de la programmation télévisuelle en Amérique du nord, un de ces sujets censés refléter la société et intéresser les gens. Certes, cela ne signifie pas que cette thématique fasse toujours partie des intentions avouées des créateurs. Certains nient catégoriquement avoir voulu parler de la condition masculine, à l'instar de scénaristes et réalisateurs québécois. D'autres toutefois le revendiquent ouvertement.

À titre d'exemple, en 2010, après la publication du populaire article « The End of Men » signé par Hanna Rosin pour le journal *The Atlantic*²¹⁷, plusieurs membres de l'industrie télévisuelle états-unienne ont fait référence à ce texte en tant qu'inspiration centrale pour de nouvelles séries télévisées²¹⁸. Selon un directeur de programmation de CBS, au moment d'élaborer la saison télévisuelle suivant sa parution, 20 producteurs de sitcoms auraient ainsi apporté l'article de Rosin au moment de présenter leur *pitch*, en affirmant que ce texte faisait état d'une nouvelle réalité sociale qu'il fallait absolument représenter au petit écran (Chozick, 2011; Rosin, 2011). De même, au Québec, les créateurs de la série *19-2* ont exprimé leur intérêt pour cette vision particulière du masculin. Comme l'a mentionné une de ses auteurs, Joanne Arseneau : « En fait, ce qui m'intéressait le plus, c'était de rendre compte d'une masculinité en péril à travers ces deux hommes blessés. » (Petrowski, 2011)

11.5 Typologie et signification de la masculinité en crise

Selon Sally Robinson : « The rhetoric of crisis is flexible enough to accommodate a range of narratives driven by competing investments and intentions. » (2000, p. 11). Mettre en scène des hommes en proie à des difficultés existentielles peut en effet servir de multiples finalités : révéler les dangers ou le caractère inadapté de certains

²¹⁷ Cet article, matière première d'un livre publié deux ans plus tard (2012), défend l'idée que la société contemporaine marquerait la fin du règne hégémonique de l'homme et la montée en puissance de la femme, perçue comme étant beaucoup plus adaptée à la société contemporaine postindustrielle. Les qualités encouragées lors de la socialisation des filles (l'écoute attentive, l'ouverture à l'autre, la communication) les rendraient plus adaptées au monde professionnel d'aujourd'hui et favoriseraient leur réussite. Au contraire, les qualités traditionnelles de la masculinité (la force physique, l'endurance) perdraient de leur utilité dans l'économie actuelle; toujours selon Rosin, les difficultés d'adaptation des hommes aux changements sociaux et la plus grande fixité de leurs rôles et préférences feraient d'eux les grands perdants du monde d'aujourd'hui. La journaliste documente ainsi ce qu'elle considère être une véritable « révolution tranquille » des rôles sociaux.

²¹⁸ Joanne Arseneau, l'une des scénaristes de la série québécoise 19-2, nous a confié avoir elle aussi été inspirée par cet article de Rosin.

aspects de la socialisation au genre, ou encore les souffrances des hommes enfermés dans le carcan d'une identité restrictive; encourager de manière plus positive une transformation et une plus grande diversité d'identités; axer sur la crise existentielle en tant que catharsis; revendiquer le statut de victimes pour les hommes et représenter la crise comme le signe d'une transformation des genres « qui serait allée trop loin », ayant provoqué souffrance et dissolution des identités et des couples hétérosexuels.

Pour ces raisons, cette thématique doit être perçue dans son aspect polysémique : derrière la généralité du thème se cache une typologie plus complexe d'hommes et de significations concernant les genres. En tant que pulsion narrative, la crise peut ainsi donner lieu à trois grands modèles de masculinité que nous proposons de nommer comme suit : l'homme tourmenté, l'homme inadéquat et l'homme menacé ou victime. La première catégorie concerne tous ces protagonistes dont l'identité et le parcours existentiel sont marqués par une dominante émotionnelle négative, donc une crise intérieure : c'est l'homme malheureux, mélancolique, troublé, traumatisé par un lourd passé, et dont l'identité n'est plus (ou peu) source de gratification. Souvent en mal de vivre, en proie à une plus grande sensibilité ou à l'alcoolisme, il est représenté comme un individu dont l'existence est malheureuse, soit à cause de graves conflits psychologiques ou d'une existence comportant son lot de traumas. Symbole d'un ébranlement des certitudes identitaires, la popularité des récits télévisuels où l'on sonde l'âme tourmentée de héros masculins malheureux ou profondément mélancoliques renvoie à cette catégorie (The Sopranos, Ray Donovan, Mad Men, Masters of Sex, True Detective, 19-2, Minuit, le soir, Durham County²¹⁹), de même que de nombreux personnages de séries policières ou médicales qui, portant le fardeau de trop nombreuses tragédies humaines, sont en proie à une profonde souffrance empathique (19-2, Minuit, le soir, Le gentleman, Flashpoint, Rescue Me,

²¹⁹ Bien que n'ayant pas été analysée dans le cadre de cette thèse, la série *Rectify* (Sundance Channel, 2013-), centrée sur la vie d'un ex-détenu ayant été emprisonné durant de nombreuses années pour un crime non commis, pourrait être rangée dans cette catégorie.

SouthLAnd). Le tourment identitaire peut évidemment varier en intensité, passant du simple marasme émotionnel à la récurrence ponctuelle du traumatisme, jusqu'à la plus grave des dépressions.

De son côté, l'homme inadéquat est présent dans toutes ces séries où le protagoniste se considère lui-même ou est perçu par les autres comme possédant une identité de genre problématique, risible ou inadaptée à son environnement, de manière temporaire ou constante; il s'agit de l'homme immature, l'inadapté social ou, parfois, celui perçu comme étant « trop féminin » (Les Invincibles, Série noire, Call Me Fitz, Republic of Doyle, Breaking Bad, Fargo). La crise peut également être abordée dans ses dimensions davantage extérieures à travers tous ces récits où l'homme est représenté comme étant menacé, attaqué, ouvertement dévalorisé, et dès lors comme la principale victime de la réalité socioéconomique actuelle. Dans ce type de récit, l'homme victime peut parfois se transformer en véritable « angry white man » (Kimmel, 2013), se révoltant alors contre ce qui est perçu comme une injustice ou une perte de privilèges (Breaking Bad, Fargo, Rescue Me). En tant que ressort dramatique, la crise peut également être employée à divers stades du récit : en tant que prémisse d'une série, en tant qu'élément plus ou moins constant de l'identité d'un personnage, ou encore comme achèvement malheureux de son parcours. Les significations de cette thématique apparaissent donc multiples, voire parfois contradictoires. Comme le rappellent d'ailleurs Proulx et Bélanger : « L'écriture chinoise traduit le concept de crise par deux pictogrammes signifiant simultanément "danger" et "occasion à saisir". » (2001, p. 29) Ce terme est donc polysémique, et pour cela particulièrement adapté à une mise en scène de visions contemporaines du genre, travaillées par une conflictualité de plus en plus grande de discours hégémoniques et contre-hégémoniques.

11.6 Interprétation des crises des personnages

Certains de ces récits peuvent selon nous être interprétés comme une réactualisation d'un discours masculiniste et antiféministe, à travers une vision emphatiquement victimisante des hommes. Le mouvement masculiniste véhicule souvent l'idée que le féminisme « est allé trop loin » (Blais et Dupuis-Déri, 2015), ce qui revient à « s'oppos[er] à l'égalité de genre » (Welzer-Lang et Zaouche Gaudron, 2011, p. 8), ou du moins à prôner une égalité restrictive qui doit préserver à tout prix la différence. Bien que pouvant être traversées d'idéologies contradictoires, certaines séries semblent véhiculer, au moins en partie, cette image d'un monde où les hommes sont les grands perdants face à des femmes, sinon plus heureuses, du moins plus en contrôle ou manipulatrices. Ainsi, dans Rescue Me, les hommes pestent contre un monde qui leur est hostile; l'attitude réactionnaire des personnages masculins est aussi justifiée comme étant la volonté des femmes²²⁰. Au Québec, la série Les Invincibles aborde une vision similaire de l'homme en crise et émasculé à travers la représentation d'un des protagonistes (Carlos) soumis entièrement aux diktats de sa femme Lyne, définie selon les attributs traditionnels et essentialistes de la féminité (obsession du mariage, de la maternité, des films romantiques). Il est également manifeste qu'à défaut de représenter tous les hommes comme des victimes collatérales du féminisme, la popularité transnationale de la thématique de la crise tend à véhiculer la vision d'un monde postféministe où l'identité et le sort de la gent masculine sont fragilisés, plus problématiques que les autres. Cette vision laisse notamment sous-entendre que l'identité des femmes relève quant à elle de l'évidence : si les hommes ne savent plus ce qu'ils sont ou doivent être, c'est que les femmes, elles, ne le sauraient que trop bien!

²²⁰ Il importe de préciser que notre analyse de Rescue Me se limite à la saison 1.

Toutefois, dans la plupart des séries, le trouble des personnages masculins nous a plutôt semblé servir à complexifier leur identité narrative, et dès lors à représenter d'une manière idéologiquement ambivalente les conséquences identitaires et relationnelles de la « rupture d'équilibre » des modèles traditionnels de genre (Dubar, 2010, p. 10). En effet, les récits de crise peuvent aussi être interprétés comme une prise de conscience collective et progressiste, centrée sur la remise en question de normes de genre contraignantes et, plus généralement, sur la valorisation de l'émotivité masculine. Selon Jason Mittell, la représentation emphatique de « masculinités blessées » (damaged masculinity) doit ainsi être interprétée comme une tendance progressiste qui vient brouiller les distinctions binaires du genre en associant les hommes à des tendances narratives traditionnellement qualifiées de féminines, notamment une valorisation plus importante de leur vie privée et une réappropriation astucieuse des codes du mélodrame dans des genres télévisuels traditionnellement qualifiés de masculins (séries policières, séries médicales, séries centrées sur le monde professionnel) (2015, p. 252). Dans une étude sur la genrification²²¹ des modes narratifs traditionnels de la télévision. John Fiske affirmait d'ailleurs que les formes « féminines », telles que les soap operas, sont caractérisées par une ouverture narrative, autrement dit une feuilletonisation pouvant ne jamais connaître de conclusion, ainsi que par le dévoilement de l'intimité et des sentiments

²²¹ S'appuyant sur un article de Rick Altman, Raphaëlle Moine utilise ce terme de « genrification » en référence aux processus de construction des genres narratifs au cinéma (2008), qui s'opère selon « une dialectique constante entre la consolidation et la dissémination des catégories » (Altman, cité dans Moine 2008, p. 135). Il nous semble donc pertinent d'employer ce terme afin de mettre en lumière la performativité du genre (gender) qui est à l'œuvre lors de la création de genres narratifs. Nous employons par conséquent le néologisme de « genrification » afin de définir ce double processus à travers lequel l'élaboration de genres télévisuels (narratifs) s'accompagne d'un processus d'élaboration et de reproduction, à travers les récits, d'une distinction binaire et sexuée associée à une « somme d'attributs, d'attentes, de rôles, de statuts, de traits psychiques et comportementaux culturels et sociaux qui définissent ce qui est désigné, selon les contextes, comme masculin ou féminin » (ce qu'Éric Macé appelle la « genration ») (Macé, 2015, p. 17-18). Dans son ouvrage, Fiske (2011) range ainsi les fictions télévisuelles en genres « féminin » et « masculin »; il affirme que les caractéristiques (thématiques, sémantiques, syntaxiques) des genres narratifs du médium (les soap operas, les séries d'action, etc.) sont établies en fonction d'attentes conformistes concernant les goûts et identités de genre du public visé.

(2011, p. 217). En ce sens, la feuilletonisation de la quasi totalité des séries analysées dans le cadre de cette recherche, ainsi que l'importance dévolue à la sensibilité des hommes, permettent de valoriser leur identité émotionnelle, plutôt que simplement professionnelle, d'explorer longuement leurs conflits existentiels, s'opposant ainsi aux codes traditionnels masculins de la résolution rapide des conflits (Fiske, 2011) et d'une représentation de personnages rationnels et stoïques. En tant que conformisme provisoire, la tendance narrative de la masculinité en crise, « ni tout à fait progressiste ni tout à fait conservatrice » (Macé, 2003, p. 133), permettrait ainsi de contenter à la fois un public plus conservateur déplorant la disparition des modèles traditionnels, que celui intéressé par une transformation sociale et politique des identités de genre (Milestone et Meyer, 2012, p. 145).

11.6.1 No Father's Best

En ce qui concerne la dimension progressiste des crises masculines, plusieurs séries mettent d'ailleurs en scène une relation conflictuelle entre un des personnages principaux et son père, situation qui permet d'illustrer la transformation des normes du genre (19-2, Le gentleman, Mirador, Minuit, le soir, Chicago Fire, Justified, Masters of Sex, Nip/Tuck, Ray Donovan, SouthLAnd). En tant que modèle patriarcal traditionnel, le père plus âgé est habituellement représenté comme un homme conservateur et une figure parentale inadéquate; par la voie de la comparaison, le modèle de masculinité plus jeune, loin d'être parfait, apparaît néanmoins plus acceptable et égalitariste. Les séries semblent donc insinuer que s'il y a une identité qui est particulièrement problématique, c'est celle, traditionnelle et stéréotypée, de la masculinité patriarcale, centrée sur une reconnaissance ouverte de l'hégémonie des hommes et caractérisée principalement par l'irresponsabilité, la sexualité dominante et menaçante ainsi que le détachement émotionnel. Et quand le père n'est pas

présenté comme étant problématique, il est souvent tout simplement absent. Ainsi, dans 19-2, la représentation des pères de Chartier et Berrof est foncièrement négative. Dans Le gentleman (TVA, 2009-2013), le personnage principal est également en grippe avec son paternel durant la première saison. Inattentif, celui-ci n'a pas su reconnaître la détresse psychologique de son fils qui avait été abusé sexuellement.

De même, aux États-Unis, plusieurs séries abordent cette thématique du père dysfonctionnel ou absent. Dans Chicago Fire, les deux personnages principaux ont une relation problématique avec leur père : le premier était un être extrêmement violent que sa femme a assassiné par volonté de protéger sa famille, alors que le second fut longtemps absent. De même, dans le western Justified, Raylan Givens, deputy US marshal et personnage central, est confronté à son père, un criminel profondément immoral qui le trahit et le dénonce à un gang pour son propre profit. Dans la série policière SouthLAnd, les deux personnages principaux ont également des critiques acerbes à adresser à leur père : l'un d'entre eux a quitté sa famille et est responsable de l'agression violente de son ex-femme par des criminels, alors que le second est emprisonné pour le viol et le meurtre de la petite-amie de son fils, John, en plus d'accueillir le « coming out » de son fils par une réaction hautement homophobe. Dans Nip/Tuck, l'un des personnages principaux (Sean) avoue à plusieurs reprises avoir une vision très négative de son père, alors que son collègue Christian a été abusé sexuellement par son père adoptif. De même, dans Masters of Sex, la construction narrative de la série est mise au service d'une révélation progressive de la psychologie tourmentée de James Masters et des traumas de son enfance, marquée par un père autoritaire et tortionnaire. Les moments de révélation de Masters à sa partenaire Johnson permettent ainsi à cette œuvre, à l'instar de plusieurs autres séries d'époque, de proposer une forme de révisionnisme des discours féministes des dernières décennies. Ainsi, tout en mettant en scène des femmes confrontées à de nombreux stéréotypes de genre et à une limitation de leurs libertés individuelles, plusieurs séries montrent que les hommes avaient certes plus de liberté

socioprofessionnelle, mais que leurs silences taisaient une souffrance tout aussi grande face à des normes de genre restrictives.

Selon Amanda D. Lotz (2014), les nouvelles séries états-uniennes ont ceci de particulier que les femmes ne sont pas représentées comme les grandes responsables du trouble qui habite leurs homologues masculins. Pour cette raison, il faudrait éviter d'interpréter ces récits comme le signe évident d'une réaction accusatrice et réactionnaire (backlash) face au féminisme. Hormis quelques exceptions que nous avons présentées, cette conclusion s'applique en effet aux séries. La critique du père et le rappel explicite des normes du genre masculin – les hommes sont rappelés à leurs responsabilités en tant qu'hommes, questionnés dans leur masculinité, enjoints à être des hommes (Be a man! ») - permettent ainsi de corroborer cette vision populaire de la condition masculine, tout en évitant de tenir des propos ouvertement antiféministes: « Women are spared blame, but gender roles are nonetheless implicated as a cause of men's problems: it is men's social roles and the characters' struggle with the expectations of men, fathers, and husbands that lead to their predicaments. » (Lotz, 2014, p. 88) En déconstruisant le stéréotype de l'homme fier et fort, toujours égal à lui-même, les fictions télévisuelles cherchent manifestement à complexifier les normes de genre; par le fait même, elles sont des tentatives de négociation de nouveaux modèles (Feasey, 2008; Lotz, 2014).

Et pourtant, il nous semble devoir aller encore plus loin. Central en *cultural studies*, le terme de « négociation » est certes adéquat pour définir ces nouvelles masculinités, mais il a comme limite de ne pas mettre en lumière les forces contradictoires qui peuvent être à l'œuvre au sein d'une même performance de genre, ou d'empêcher de voir que derrière une forme de négociation, et donc d'opposition à des normes dominantes, peuvent aussi se tramer des visions plus conservatrices, voire parfois réactionnaires. Il semble en effet possible d'interpréter la majorité des récits analysés comme des stratégies obliques de valorisation du genre et de la masculinité. Loin du

discours unilatéralement négatif, la popularité de mâles torturés et affligés peut en effet être interprétée comme une stratégie de valorisation de ces masculinités intéressantes et tellement imaginées, lesquelles apparaissent complexes, « masculines » précisément parce qu'elles ne sont pas heureuses. De tels récits peuvent notamment être interprétés comme une réactualisation de l'archétype du héros romantique. Pour plusieurs de ces personnages, leur existence malheureuse est d'autant plus valorisante qu'elle met en lumière leur dimension sacrificielle ou idéaliste, puisqu'ils acceptent souvent de souffrir une existence malheureuse pour le bonheur des femmes, des enfants, de la collectivité, voire de l'humanité. Par exemple, la série policière SouthLAnd (NBC, TNT 2009-2013) se conclut tragiquement par une illustration du sacrifice et de l'existence malheureuse de John (Michael Cudlitz), l'un des personnages principaux : à la suite d'un choc post-traumatique (il a été pris en otage par deux toxicomanes alors qu'il était en service et a été témoin du meurtre de son collègue) et de déboires personnels, John se trouve en proie à une grande détresse psychologique; un soir, il attaque physiquement un voisin antipathique, ne semblant pas trouver d'autre issue à son mal-être. Il est alors abattu par la police, la série se clôturant sur cette image d'une homme « attaqué » (sans doute tué) par ses propres collègues (s05-e10). En ce sens, cette existence est souvent associée à une plus grande complexité identitaire et morale. Dans un autre ordre d'idées, la psychologisation de la crise des personnages peut aussi parfois servir à nier ou, du moins, relativiser leur hégémonie par un rappel de leurs sacrifices ou tourments :

The apparently hetero, white, male action hero [...] remained a dominant presence on television, if increasingly depicted as under all manner of assault, a conflicted, besieged, unstable subject, facing personal as well as geopolitical crises, transitions, and uncertainty. If audience fragmentation has opened opportunities for many, then, it has presented a threat to others. (Shimpach, 2010, p. 31)

Qui plus est, leur construction narrative est souvent le prétexte à réaffirmer certaines qualités traditionnelles de la masculinité, telles que leur force physique, leur dévouement, leur courage, leur côté protecteur, permettant ainsi simultanément la construction d'identités transformées et revalorisées dans certaines de leurs caractéristiques les plus pérennes. Il y a dix ans déjà, Brenton J. Malin appréhendait que les nouvelles masculinités mises en scène à la télévision seraient caractérisées à la fois par une hypersensibilité et une force hypervirile (hypertoughness) (2005, p. 179). Ceci renvoie également au concept de masculinité bipolaire proposé par Donna J. Peberdy (2011). Vue sous cet angle, la représentation récurrente des traumas physiques et psychologiques des hommes pourrait être interprétée comme une tentative de moderniser leur image, tout en évitant une transformation trop radicale. Comme le rappelait d'ailleurs E. Ann Kaplan, le concept de trauma est implicitement genré, habituellement associé aux hommes (2005, p. 19).

En conclusion de son étude sur les séries états-uniennes, Amanda D. Lotz constatait cette grande et exceptionnelle complexité identitaire et narrative des séries centrées sur des personnages masculins :

That said, I still wonder whether television critics and scholars—and audiences, for that matter—are ready to see female characters that are as deeply flawed as Walter White and Dexter Morgan as individuals and not as indictments of feminism, contemporary career women, and mothers. (Lotz, 2014, p. 192)

S'il est possible que la crainte de représentations sexistes freine la construction d'identités *en crise* chez les personnages féminins, cette distinction a peut-être aussi à voir avec une conception implicitement différentielle des genres, voire peut-être une interprétation opposée des récits selon les protagonistes mis en scène.

11.7 Conclusion

En nous interrogeant sur le paradoxe de la représentation télévisée des « masculinités en crise », le but n'est certes pas de contester à tout prix ces représentations ou d'encourager une dévalorisation des hommes dans les nouvelles fictions sérielles. L'objectif est plutôt de souligner que derrière l'apparence d'une représentation négative se cachent des visions profondément ambivalentes, voire des mécanismes de valorisation implicites. La réception critique de ces récits semble d'ailleurs corroborer cette vision, puisqu'une telle représentation des hommes n'y est souvent pas simplement interprétée comme étant « réaliste » : elle est aussi souvent considérée comme un des critères qui rendent ces personnages plus intéressants, voire contribuent à la « qualité » générale de l'œuvre. Selon Tania Modleski, la crise peut donc aussi servir les fins paradoxales de consolider l'hégémonie masculine : « we need to consider the extent to which male power is actually consolidated through cycles of crisis and resolution, whereby men ultimately deal with the threat of female power by incorporating it. » (1991, p. 7) Compte tenu de l'importance actuelle de cette thématique au sein des séries dites « de qualité », il est peut-être temps d'interpréter cette tendance télévisuelle comme étant à la fois une vision populaire de la réalité sociale, mais aussi de la masculinité : si tant d'hommes souffrent, sont faillibles, immoraux et profondément tourmentés à la télévision, ce n'est peut-être donc pas seulement parce qu'on les victimise, mais aussi parce qu'on les idéalise de cette façon et ne voudrions pas les voir autrement, pour reprendre ici la formulation de Tim Goodman dans un article sur les antihéros (2005). Dans de nombreuses cultures, la masculinité a été définie comme étant tragique et sacrificielle; les nouvelles séries télévisées sont peut-être ainsi une réactualisation de ce mythe de la masculinité en tant que crise (Allen, 2002, p. 193).

Dans un contexte où les modèles ouvertement positifs ou prospères de masculinité sont fréquemment qualifiés d'hégémoniques ou, du moins, paraissent suspects, la popularité de masculinités en crise pourrait ainsi être interprétée comme une stratégie nouvelle de valorisation oblique, notamment à travers le refus du happy end, d'une vision jugée naïve – féminine? – du monde et par la construction de nouvelles normes masculines et de distinctions du féminin. Les hommes de ces fictions ne sont certes pas représentés comme étant parfaits ou idéaux, mais ils apparaissent néanmoins valorisés dans leur réaffirmation d'une complexité identitaire et d'une subjectivité sacrifiée à l'idéologie du genre. Alors même que les conflits de sexe sont complexes et multiples, l'association des personnages masculins à une crise polymorphe est révélatrice d'une conception hautement différentielle, c'est-à-dire d'une volonté tenace d'associer les hommes et les femmes à des récits identitaires quasi polarisés, et donc de préserver la différence malgré les mutations des normes sociales.

CHAPITRE XII

SYNTHÈSE COMPARATIVE, PARTIE III : LES MASCULINITÉS TÉLÉVISÉES EN AMÉRIQUE DU NORD

Ce dernier chapitre d'interprétation propose en rafale d'autres résultats de notre analyse comparative de séries télévisées états-uniennes, canadiennes anglophones et québécoises francophones. Il sera notamment question de la représentation physique des hommes, du répertoire hiérarchisé des identités de genre et de la sexualité, ce qui permettra d'apporter les derniers éléments de réponse à notre question de recherche. Nous commencerons toutefois ce chapitre par une étude plus approfondie des dimensions formelles et esthétiques de ces œuvres fictionnelles. En effet, bien que nous ayons préalablement mentionné l'importance d'analyser les dimensions formelles des séries (voir chap. IV), nous avions néanmoins prévu que celles-ci constitueraient des éléments secondaires de notre étude. Or, lors de l'analyse inductive d'un corpus large, nous avons été surprise de constater l'importance considérable des procédés narratifs et des innovations esthétiques pour la représentation des identités masculines. Notre recherche nous a ainsi menée au constat, imprévu, que l'esthétique des œuvres et la présentation formelle (visuelle et sonore) des identités masculines constituent des éléments de concordance majeurs pour la construction narrative des personnages. Pour cette raison, une présentation plus détaillée des stratégies narratives s'impose selon nous afin de compléter et complexifier nos observations transversales concernant les masculinités télévisées.

12.1 Les procédés narratifs et la télévisualisation de l'identité masculine

Le précédent chapitre a mis en lumière l'importance de la crise masculine au sein des nouveaux récits télévisés nord-américains. Mais au-delà de cette thématique, l'affect des hommes est représenté de diverses manières dans les fictions télévisuelles. Bien que sa monstration soit plus circonscrite dans les récits à dominante épisodique ou au sein des séries de *networks*, les moments de grande émotion y sont habituellement tout autant magnifiés par la caméra et/ou la bande-son²²², ce qui témoigne de l'importance dévolue à la représentation multiforme de l'affectivité masculine.

Plusieurs séries proposent tout d'abord des *flashbacks* (analepses) mettant en scène un personnage masculin dans un moment charnière de son existence, habituellement d'ordre négatif ou traumatique. Certes, l'augmentation des flashbacks et autres jeux sur la temporalité s'explique entre autres par le contexte médiatique actuel : les innovations narratives et stylistiques permettent de se démarquer au sein d'une offre télévisuelle abondante, de profiter de technologies et de plateformes de diffusion encourageant le visionnement répété des mêmes épisodes (Mittell, 2015), mais aussi d'en appeler à la *télélitératie* (Bianculli, 1992) ou à la *médiacy*²²³ (Esquenazi, 2010, p. 5) des spectateurs. L'intégration récurrente d'analepses ou d'autres modifications narratives de la temporalité sont d'ailleurs des caractéristiques centrales de la nouvelle *télévision complexe* selon Jason Mittell (2015). Si le procédé narratif du flashback ne date certainement pas d'hier, les séries contemporaines se démarquent

²²² Bien qu'étant rapidement « réglées » par un retour à l'action et le recouvrement d'un sentiment d'utilité sociale, nous ne pouvons passer sous silence les scènes de révélation émotionnelle – même si parfois pudiquement filmées, de loin ou de dos – de Casey et Kelly dans *Chicago Fire*, les braves policiers confrontés à de multiples drames professionnels et personnels (*Flashpoint, SouthLAnd*), les révélations émotionnelles de jeunes adolescents footballeurs, appuyées par une bande-son compatissante (*Friday Night Lights*), ou encore les scènes de détresse psychologique de Jack Bauer, le « sauveur » de l'Amérique (24).

²²³ Jean-Pierre Esquenazi emploie le terme médiacy afin de « désigner nos savoirs acquis concernant la télévision » (2010, p. 5).

néanmoins par la manière dont ceux-ci sont souvent intégrés au récit, à savoir sans effets de montage (par exemple un fondu enchaîné) ou d'éléments paratextuels (son, sous-titre, voix *over*, etc.) qui permettraient d'isoler la scène et de la resituer clairement dans une linéarité temporelle. Les séquences sont fréquemment intégrées à travers l'emploi d'un montage *cut*: par exemple, la scène passée enchaîne avec un plan rapproché du protagoniste, ce qui permet d'interpréter le flashback selon une focalisation interne. Dans d'autres cas, l'analepse peut être directement intégrée dans le décor de la scène précédente, comme si le personnage voyait son passé se matérialiser devant ses yeux. Notre analyse nous conduit ainsi à la même conclusion que Mittell concernant la complexité narrative des nouvelles séries:

In contemporary complex television, such variations in storytelling strategies are more commonplace and signaled with much more subtlety or delay; these series are constructed without fear of temporary confusion for viewers. Fantasy sequences abound without clear demarcations or signals [...]. (2015, p. 49)

Si ces nouveaux choix narratifs renvoient à une tendance générale du médium, il importe aussi de souligner leur incidence sur la construction narrative des personnages. Une telle articulation des flashbacks amène en effet à interpréter ceux-ci comme étant moins le fait d'un narrateur omniscient qui chercherait à transmettre des informations aux spectateurs, que d'une médiatisation du vécu subjectif du personnage, de ses pensées et réminiscences. La technique narrative du retour en arrière se fait donc de plus en plus « à travers les yeux d'un personnage diégétique (en termes de souvenir évoqué auquel nous prenons part en tant que spectateurs insoupçonnés » (Ganz-Blaettler, 2011, p. 187). De ce fait, si le flashback a encore pour fonction de fournir des informations, les stratégies narratives employées lors de l'énonciation permettent aussi de le représenter en tant que *pensées* du personnage. Si les temporalités se bousculent dans les nouvelles séries, c'est donc aussi parce qu'elles se bousculent dans la tête des protagonistes. Comme nous l'avons

précédemment démontré (chap. V-IX), l'inclusion de plusieurs flashbacks dans Durham County, les deux séries 19-2, Le gentleman et, dans une moindre mesure, dans Breaking Bad et Chicago Fire, favorisait leur interprétation en tant que vécu subjectif des protagonistes. Mais loin de se limiter à ces œuvres, un tel procédé se retrouve également dans plusieurs autres fictions de notre corpus large.

Par exemple, dans une scène de *Mad Men*, Don tombe des escaliers; la chute qui le précipite sur le sol le propulse simultanément dans son enfance, alors qu'il voit se dérouler devant ses yeux le moment de la naissance de son frère Adam (s01-e06). Illustration d'une temporalité psychique (Picard et Lacasse, 2015), cette scène et plusieurs autres rendent compte de l'importance des réminiscences de Don pour la compréhension de sa masculinité complexe et de sa transformation identitaire radicale. De même, dans la série québécoise 19-2, les flashbacks sont souvent articulés au récit en jouant sur la composition de l'image, sur un choc des temporalités au sein d'un même plan, assurant ainsi une transition plus fluide et subjective vers les événements passés. Dans *Nip/Tuck*, l'inclusion d'un bref flashback de l'enfance de Christian, alors qu'il se retrouve seul dans un ascenseur, présageait aussi sa confession cathartique ultérieure concernant les abus sexuels dont il a été victime.

Plus intéressante encore, à notre avis, est l'intégration fréquente de scènes imaginées ou rêvées par divers protagonistes masculins. Ce type de focalisation ou d'ocularisation interne (Jost, 2001) avait d'ailleurs été remarqué dans cinq des six études de cas qui ont fait l'objet des précédents chapitres : Breaking Bad, Le gentleman, les deux versions de 19-2 et Durham County, sans compter une utilisation à quelques rares occasions dans Chicago Fire. Encore une fois, ces stratégies narratives se retrouvent dans plusieurs autres productions des dix dernières années. Dans la série québécoise Les Invincibles, les hallucinations fantaisistes, tragicomiques, de Carlos illustrent ses craintes et appréhensions, voire la terreur que lui

inspire sa conjointe, émotions qu'il ne peut évidemment exprimer ouvertement. Dans Minuit, le soir et 19-2, les scènes imaginées pullulent à tel point qu'elles en viennent à construire un rapport proprement phénoménologique à l'existence des protagonistes. La plupart du temps, les scènes imaginées traduisent visuellement le rapport conflictuel de l'homme avec lui-même ou ses chocs post-traumatiques. Ainsi en est-il de Marc (Minuit, le soir) dont tous les animaux de compagnie meurent dans de tragiques circonstances. Lors d'une scène, cet homme tente d'arracher les croix en bois qu'il avait plantées en souvenir de ses anciens compagnons; celles-ci s'allongent alors démesurément, de manière inquiétante. La scène illustre ainsi habilement la dépression latente du personnage, son sentiment d'être plongé dans une culture de mort et de rejet (voir Annexe F, figure 1, p. 506). Dans 19-2, nous retrouvons un processus similaire, notamment lors de la séquence durant laquelle Chartier revoit le corps abattu du jeune responsable de la tuerie, alors qu'il cuisine et que des gouttes de jus de betterave se muent en sang; plus tard, couché dans sa baignoire, l'air catatonique, il le revoit à ses côtés, matérialisation des pensées qui l'envahissent (voir Annexe F, figures 2, p. 506). De même, dans Le négociateur, quelques scènes illustrent les doutes de Mac Cloutier : il imagine en effet que le Chat, un des plus grands criminels de la province, remet en question ses compétences professionnelles. Inutile de préciser l'utilité que ces scènes, peu nombreuses, peuvent néanmoins avoir pour la complexification de l'identité d'un homme par ailleurs représenté comme exaltant la confiance.

Dans les séries canadiennes 19-2 et Durham County, ces stratégies narratives étaient également présentes. De même, dans Republic of Doyle, une série à la narration relativement classique et sérielle, un rêve de Jake est présenté lors du onzième épisode de la première saison. Opérant une synthèse du rapport problématique de Jake avec les femmes, de l'échec de son mariage, de la compétition avec son frère, de son attachement profond et mélancolique à sa mère décédée, l'inclusion d'une telle séquence onirique en fin de saison permettait de complexifier l'identité du

personnage et, par le fait même, de corroborer la vision d'un homme beaucoup moins simple que ce que son tempérament badin laisse transparaître.

Aux États-Unis, ce genre de stratégies narratives est encore plus fréquent, surtout sur les chaînes câblées. Dans Rescue Me, Tommy Gavin imagine fréquemment son cousin, mort héroïquement durant les attentats du 11 septembre. Les conversations qu'il entretient avec le défunt lui permettent de parler de sujets qu'il tait par ailleurs en présence de ses proches. Plus encore, le personnage principal est habité par des images obsédantes et traumatiques, voyant autour de lui les personnes qu'il n'a pu sauver lors de différents incendies; ces scènes rendent ainsi palpables ses émotions camouflées, révélant aux spectateurs ce qui se cache derrière ses apparences macho et arrogantes. La séquence de montage finale du premier épisode de la première saison, hautement poétique, montre Tommy marchant sur la plage, alors que plusieurs défunts le suivent discrètement (voir Annexe F, figure 3, p. 507). De son côté, le personnage éponyme de Ray Donovan (Showtime, 2013-) est en proie à des visions et des cauchemars, lesquels concernent principalement sa jeune sœur décédée dans de tragiques circonstances. Ces scènes, quasi exemptes de dialogue, communiquent encore une fois cette vulnérabilité et cette émotivité à fleur de peau d'un homme portant le fardeau de la culpabilité²²⁴ (voir Annexe F, figures 4, p. 507). Dans The Knick (Cinemax, 2014-), une série racontant les expérimentations médicales au sein d'un hôpital new-yorkais du début du 20^e siècle, le Dr. John Thackery (Clive Owen), un homme toxicomane, est en proie à la vision de sa sœur décédée (voir Annexe F, figures 5, p. 508). Tout aussi parlante, une des scènes finales de la deuxième saison de True Detective met en scène Franck (Vince Vaughn), un entrepreneur et criminel notoire, agonisant dans le désert; sa femme apparaît alors devant lui. Non seulement

²²⁴ Dans une séquence imaginée/onirique (s01-e01), Ray, ivre, regarde une photo de Marilyn Monroe, symbole pérenne de la féminité. La photo s'anime alors et la femme à la voix doucereuse s'adresse à lui en invoquant les normes les plus centrales de son identité masculine, virile et protectrice : « Fuck me, Ray. » « Save me, Ray. » Ray s'endort ensuite et le rêve suggère, en rafale, les traumas de l'homme, notamment l'abus dont il a été victime de la part d'un prêtre et le suicide de sa sœur.

la scène sert-elle encore ici les mêmes fins, à savoir la télévisualisation d'une affectivité masculine privatisée, mais le contraste entre cet homme agonisant, vêtu de noir, et sa femme avançant vers lui vêtue d'une robe à la blancheur immaculée, entérine cette polarisation entre la masculinité immorale et le fantasme d'une féminité pure, éternelle et rédemptrice (voir Annexe F, figure 6, p. 508).

La série Boss (Starz, 2011-2012), racontant les tribulations d'un maire corrompu de la ville de Chicago, inclut également plusieurs scènes ou séquences imaginées par le personnage masculin principal; si celles-ci sont dues à la maladie dégénérative qui affecte cet individu, la similitude concernant la teneur de ces scènes, centrées sur ses conflits moraux, amène à les rapprocher des autres fictions. La maladie du protagoniste servirait ainsi de prétexte à la réactualisation d'une telle construction narrative de la masculinité. Comme le remarquait Amanda D. Lotz, l'inclusion de tels scènes et procédés narratifs permet de complexifier la représentation identitaire d'un personnage masculin au-delà de la dimension réaliste du récit (2014, p. 56). Par conséquent, l'emploi de plus en plus fréquent d'une telle stratégie narrative permet d'articuler le récit autour du vécu subjectif et des réflexions existentielles des protagonistes, représentant par cette uchronie la sensibilité, les conflits identitaires, les remords, les traumas qui se cachent derrière les apparences.

La composition visuelle et sonore ainsi que les effets de montage contribuent également à la construction narrative des identités de genre. Le recours fréquent à un faible éclairage, de même qu'à des filtres bleutés ou ambrés permettant d'assombrir l'image ou de lui donner une tonalité froide, nous ont aussi semblé contribuer de manière implicite à la genrification du récit. Les gros plans ou très gros plans sur les visages constituent aussi de véritables *images-affection* (Deleuze, 1983) ²²⁵

²²⁵ Gilles Deleuze emploie le concept d'image-affection afin de « désigner l'affect en tant qu'exprimé par un visage, ou un équivalent de visage. » (1983, p. 291) À l'instar de sa fonction dans d'autres genres télévisuels tels que le soap opera, il est manifeste selon nous que les gros plans servent aussi

communiquant l'affect masculin (souvent négatif, relié à des expériences traumatiques) qui apparaissent centrales pour la compréhension des récits identitaires (voir Annexe F, figures 7, p. 509). Dans un même ordre d'idées, nous retrouvons dans plusieurs séries certains effets de montage servant à représenter le vécu psychique d'un personnage, particulièrement lors de scènes d'action ou à forte intensité dramatique : le temps semble soudainement s'arrêter, ralentir ou s'accélérer, proposant dès lors une dilatation du temps narratif²²⁶. Le son intradiégétique peut aussi être momentanément coupé ou amoindri.

Entre autres stratégies populaires, la diminution momentanée du son intradiégétique et son remplacement par un sifflement strident permettent une narration selon une auricularisation interne ponctuelle; ce procédé sert alors à signifier de manière sonore le trouble psychique ou le trauma de l'homme, par exemple dans *Breaking Bad* lors de l'annonce à Walt de son cancer, lors de l'interrogatoire de Jesse par la police, ou encore dans *Le gentleman* lorsque l'assassin Christian doit cacher son trouble après avoir compris qu'il sera bientôt découvert. De même, dans *SouthLAnd*, la modification du son intradiégétique lors de la scène d'ouverture permet de suggérer d'entrée de jeu la dimension traumatique et l'impact émotionnel du métier de policier; derrière une témérité héroïque se cache une affectivité palpable que les créateurs souhaitent absolument communiquer aux téléspectateurs. De plus en plus de séries incluent aussi de longs silences; jadis quasi impensables à la télévision (Butler, 2012), ceux-ci permettent la focalisation sur l'état mental du protagoniste et la représentation d'une introspection, la création de tels « temps morts [...] invitant à quitter chaque occurrence sur la pointe des pieds, comme nous le ferions avec un

dans les séries étudiées à représenter plus explicitement l'affect des personnages, au-delà (ou à l'encontre) des mots : « il n'y a pas de gros plan de visage, le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage, et tous deux sont l'affect, l'image-affection. » (Deleuze, 1983, p. 126)

²²⁶ La dilatation englobe l'ensemble des procédés narratifs qui ont pour effet que « le temps pris à raconter excède la durée supposée de l'événement » (Jost, 2001, p. 48).

journal intime dont nous aurions surpris, en catimini, une part des secrets. » (Lacrouts, 2014, p. 21)

Les recherches récentes portant sur les innovations narratives et esthétiques des séries télévisées affirment pour la plupart qu'elles permettent une complexification de l'identité des personnages et un dévoilement de l'intimité (Esquenazi, 2010, chap. 9), une tendance encore plus favorisée par l'hybridation des genres télévisuels. En tant que tendance ayant pris naissance durant les années 1980, dans un contexte marqué par la crise des networks confrontés à la prolifération des chaînes câblées, la télévisualité (Caldwell, 1995) peut globalement être définie comme cette tendance progressive de la télévision à adopter un style visuel plus élaboré, voire exhibitionniste, contrastant dès lors fortement avec le zero-degree style (Caldwell, 1995; Butler, 2010) traditionnellement associé au médium. Ainsi, en multipliant les stratégies narratives, en développant le style visuel de l'œuvre et en encourageant même parfois le spectateur à apprécier « l'image pour l'image » - ce que Jeremy G. Butler résumait comme étant des techniques stylistiques non conventionnelles pour la télévision (2012, p. 101) -, les créateurs de séries télé opéreraient un passage de l'énonciation monstrative à l'énonciation réflexive (Picard, 2010, 2011, 2013), autrement dit la construction d'une « subjectivité métacognitive » (Picard, 2013, p. 104), au sein de laquelle l'image acquiert un rôle central.

Les stratégies narratives précédemment énumérées doivent en ce sens être reliées à cette nouvelle *télévisualité*: les « temporalités télescopées » (Picard et Barrette, 2015), les scènes imaginées, les représentations du vécu psychique des personnages se font souvent à travers la composition de l'image et des effets de montage, et souvent avec une grande économie de mots. De même, le travail sur les sons paralinguistiques contribue à cette nouvelle énonciation télévisuelle qui cherche à s'éloigner de l'évidence communicationnelle langagière. Or, si certains ont interprété cette valorisation accrue de l'image comme le signe de l'avènement d'une

postmodernité (Legris, 2013; Nelson, 1997), au sein de laquelle les récits s'éloigneraient de toute forme de signification au profit de jeux sur les formes et d'une dislocation du signifiant et du signifié, ces stratégies narratives nous semblent au contraire très signifiantes. Portée plus que jamais par un projet de communication intimiste, relationnel et authentique (Esquenazi, 2010; Mehl, 1992), dans un contexte où le médium s'est muté en de multiples dispositifs de mobilité privée (Spigel, 2004b), la télévision représenterait ainsi les identités narratives par les voies, ne serait-ce que temporaires, d'une focalisation interne, ce qui permettrait la connaissance intime de l'autre par l'abolition des distances affectives et spatiales ou, comme le résume Jost, la création d'un « environnement cognitif commun » (2015, p. 195). Les identités narratives seraient donc de plus en plus articulées selon les voies d'un mimétisme du temps vécu : « le véritable signe de ce mouvement centripète de la fiction vers l'intimité ne s'arrête pas à la monstration de situations privées qu'on ne voyait pas auparavant. Il est plutôt dans la place majeure accordée à l'expression du for intérieur. » (Jost, 2011, p. 36) Loin d'une esthétisation asignifiante de l'image, les stratégies narratives associées aux masculinités télévisées semblent plutôt correspondre selon nous à une approche phénoménologique de l'identité, ou à ce que Ien Ang (1985) nomme le réalisme émotionne l²²⁷.

Cette transformation de la construction narrative des personnages masculins et l'emploi accru de stratégies narratives communiquant leur état émotionnel pourraient être interprétés comme une tentative de remise en question ou de déstabilisation de la masculinité hégémonique, à travers une complexification du genre et une déconstruction de certaines caractéristiques traditionnelles, tels que le stoïcisme, le

²²⁷ Ien Ang propose la notion de réalisme émotionnel, par opposition au réalisme empirique et au réalisme classique. En se basant sur une étude des téléspectatrices de *Dallas*, Ang conclut que le réalisme attribué à cette fiction, et probablement à beaucoup d'autres, ne concerne pas les faits représentés (niveau cognitif), mais plutôt les émotions vécues par les protagonistes (niveau émotionnel): « what is recognized as real is not knowledge of the world, but a subjective experience of the world: a 'structure of feeling'. » (1985, p. 45)

contrôle, ou encore l'absence d'émotions et de vulnérabilité. Selon Rebecca Feasey (2008), les œuvres télévisuelles contemporaines témoignent en effet d'une telle volonté de contestation du modèle du mâle hégémonique, non seulement en revalorisant l'inclusion de l'homme dans la sphère domestique, mais aussi en explorant les malheurs et insatisfactions reliés au rôle hégémonique : « contemporary programming forms a consensus as it investigates, negotiates and challenges the power, authority and patriarchal control of the hegemonic male. » (p. 4) Soit, mais il importe de mettre également en lumière la reproduction genrée qui se cache derrière ces stratégies narratives. Tout comme ce qui concerne le discours répandu sur la crise masculine, il est possible selon nous de voir à l'œuvre une ambivalence derrière cette nouvelle complexité narrative et télévisuelle.

12.1.1 La dimension syntaxique de la masculinité

Tout en cherchant à représenter la complexité identitaire et émotionnelle des hommes, les nouvelles séries semblent par le fait même, implicitement, reproduire une distinction genrée par les voies de la narration²²⁸. Bien qu'elles soient parfois utilisées pour les personnages féminins, il nous est néanmoins apparu que les stratégies narratives susmentionnées sont employées dans une proportion importante – dans bien des cas *exclusivement* – pour les protagonistes masculins. Cette distinction nous est apparue encore plus prégnante si nous circonscrivons aux scènes imaginées qui servent à illustrer des pensées ou un état émotionnel. De telles scènes sont évidemment parfois associées à des femmes, mais elles sont plus rares.

Nos observations rejoignent ainsi, en partie, celles de Stella Bruzzi concernant le « men's cinema » hollywoodien (2013). Celle-ci affirme qu'au sein de cette production, et ce depuis les années 1950, l'identité masculine est prioritairement comumniquée aux spectateurs grâce à certaines stratégies discursives et esthétiques, relatives notamment à la mise en scène, à la composition de l'image ou à l'éclairage, plutôt que grâce aux dialogues et au récit : « Masculine anxiety or anxiety about masculinity as issues, when they exist, are commonly expressed via non-narrative means. » (p. 38)

Il serait possible d'objecter que cette dimension genrée des stratégies narratives est tout simplement due à la centralité des hommes au sein des récits; il suffirait alors de regarder des séries centrées sur des femmes pour constater l'effet inverse. Toutefois, cette distinction est également perceptible dans des séries centrées sur des protagonistes féminins: par exemple, dans la série *Damages*, alors même que les femmes occupent les rôles centraux, les scènes oniriques ou imaginées sont majoritairement l'apanage des hommes qui gravitent autour d'elles²²⁹. La tonalité de ces types de narration est aussi ce qui les distingue: en effet, si la tonalité employée pour signifier le vécu intérieur des hommes est souvent négative et tragique, les visions des femmes ont habituellement une tonalité plus joyeuse, romantique ou comique. En ce sens, les stratégies narratives pourraient être perçues comme étant au service d'une mise en scène de la crise et du destin tragique des masculinités.

Plus encore, si les stratégies narratives ont aussi envahi en force les séries centrées sur des personnages féminins, celles-ci adoptent plus fréquemment la forme de la voix *over* à travers laquelle un narrateur, souvent la protagoniste principale, complète le récit par une réflexion d'ordre relationnel ou existentiel, et permet ainsi la médiation d'une « subjectivité mentale » (Bordwell et Thompson, 2008, p. 91; Mikos et Perrotta, 2011, p. 91) : songeons à *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012), *Ugly Betty* (ABC, 2006-2010), *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-), *Sex and the City* (HBO, 1998-2004) et *Jane the Virgin* (The CW, 2014-). Comme le résumait François Jost : « Contrairement aux voix des films policiers, qui sont d'ordinaire masculines et dont le rôle, essentiellement narratif, est de mettre de l'ordre dans le récit, les voix des séries sont le plus souvent féminines et thymiques, au sens où elle [*sic*] informe sur le personnage du point de vue de son humeur, son affectivité. » (2011, p. 36-37) Pour la plupart, les narrations des femmes sont aussi plus optimistes, la voix laissant sousentendre une légèreté de vivre malgré les épreuves. Alors même que les séries

²²⁹ À titre d'exemple, dans la première saison, quatre scènes imaginées sont intégrées au récit (s01-e05, s01-e06, s01-e09, s01-e10). Dans chaque cas, il s'agit de la vision ou du cauchemar d'un homme.

favorisent davantage la représentation de l'affectivité des hommes, elles semblent donc reproduire, autrement, une distinction genrée concernant la dimension performative et communicationnelle des identités. Un des exemples les plus probants est certainement la série Rescue Me: lors d'une conversation téléphonique entre Tommy et son père, des sous-titres ont été ajoutés afin de traduire les véritables propos qui se cachent derrière la banalité de la conversation. Le texte en surimpression révèle ainsi les émotions, notamment l'amour des deux hommes, qui sont ressenties, mais non exprimées : « I miss you, I love you, and I'm very proud of you. » En privilégiant l'expression affective par les voies de stratégies narratives visuelles et sonores plutôt que par les dialogues, autrement dit par la valorisation d'une télé-visualité au détriment de la télé-oralité (Picard, 2010, 2013), par la reproduction d'une vision intime et intériorisée de l'émotivité masculine, les séries semblent donc reproduire une vision dichotomique de la réalité humaine. Dit plus simplement, les femmes parlent massivement de leurs émotions, y compris aux téléspectateurs, alors que les hommes les gardent habituellement pour eux, la caméra devant alors les traquer dans leur intimité ou adopter carrément leur point de vue. D'un côté le verbe, de l'autre l'image. En ce sens, la construction des masculinités télévisées semble dépendre en grande partie d'une complexification syntaxique, plutôt que sémantique, des récits.

Si nous renversons cette dichotomie, celle-ci peut aussi conduire à une interprétation de la vie intérieure des hommes comme étant plus riche, comme possédant une grande profondeur existentielle, du fait de la complémentarité de ces scènes plutôt que de leur redondance par rapport aux discours verbaux. Les précédentes observations de Jost laissaient d'ailleurs transparaître cette vision genrée des choses, alors que la narration *over*, essentiellement féminine, y était interprétée dans sa fonction itérative, c'est-à-dire peu « porteus[e] d'informations narratives » (2015, p. 212). Plus encore, l'affirmation laisse sous-entendre que les propos des voix *over* relèveraient de lieux communs, loin en cela de la gravitas des narrations

masculines²³⁰. La narration *over* semble ainsi constituer, dans la majorité des cas²³¹, une forme de redondance agissant à titre d'embrayeur d'empathie (Jost, 2015).

Véritable topos des séries contemporaines, la scène du miroir illustre également cette distinction genrée entre une identité intériorisée et extériorisée. Nous avons en effet retrouvé dans quelques séries une scène dans laquelle le protagoniste masculin fixe son reflet dans le miroir (19-2, Call Me Fitz, Flashpoint, Le gentleman, Mad Men). De telles scènes semblent avoir pour but de signifier symboliquement l'intériorisation du personnage, ce qui est d'ailleurs parfois corroboré par la transition vers un flashback ou une scène imaginée. Ainsi, si le miroir est souvent employé par la femme comme objet-reflet de son image, mettant ainsi en scène une extériorité objet-du-regard-de-l'autre (to-be-looked-at-ness (Mulvey, 1999)), celui-ci devient objet-révélateur permettant à l'homme d'entrer en lui-même et d'accéder à une profondeur existentielle (voir Annexe F, figures 8, p. 510).

Du fait de leur répétition, les innovations esthétiques peuvent ainsi valoriser l'affectivité privatisée des hommes, et donc négocier un nouveau registre préférentiel d'identités masculines au sein duquel les émotions ne sont pas occultées, mais néanmoins contrôlées. En effet, comme le remarquait Éric Maigret à propos de certaines séries états-uniennes (2010), bien que les nouveaux personnages soient

²³⁰ « [...] la liste est longue des séries de la dernière décennie qui sont commentées par une voix intérieure, une voix *over*. Commentées plutôt que racontées. Car, à la différence des voix *over* des films noirs, par exemple, cette voix ne vient pas compléter des informations sur des événements que nous n'avons pas vus ou bien des actions entre elles, elles expriment des sentiments, des émotions ou des vérités générales. » (Jost, 2011, p. 37)

²³¹ Call Me Fitz propose une narration en voix over, probablement à cause de son ton plus humoristique. Sur un registre plus dramatique, la série Dexter (Showtime, 2006-2013), au sein de laquelle la narration du personnage principal est récurrente, pourrait être considérée comme un contre-exemple, puisque les propos expriment pour la plupart les interrogations existentielles et les dilemmes du personnage qui ne peuvent évidemment être exprimés au grand jour. Or, il n'est peut-être pas anodin qu'il s'agisse d'une des rares utilisations de la voix over dans une série dont le personne central est un homme, de surcroît un tueur en série.

affectés par une crise masculine et soient souvent « désorientés par la complexité féminine » (p. 75), ils sont « toujours dans le "contrôle de soi". » (p. 74). Ce point est non négligeable : en effet, la récurrence même des procédés narratifs amène à les considérer comme des dimensions centrales des nouvelles masculinités télévisées. D'un autre côté, puisqu'il s'agit précisément de stratégies narratives ponctuelles (parfois fréquentes, parfois plus exceptionnelles, parfois aussi délaissées plus tard), elles sont évidemment moins importantes en termes de durée que les scènes d'action ou d'interactions entre les personnages. Il y a donc tout à la fois une transformation/complexification identitaire et le maintien d'une norme genrée, soit celle du contrôle des émotions, ce qui sert principalement à préserver l'agentivité de l'homme dans la sphère publique.

En somme, l'analyse des stratégies narratives, selon une approche sensible à la performativité des genres, permet de mettre en évidence la tentative simultanée des nouvelles fictions télévisées de valoriser un rapprochement des identités, tout en préservant une distinction, et donc l'affirmation d'une spécificité de la « structure de pratique » (Connell, 2005) que constitueraient les masculinités. L'étude de la dimension proprement syntaxique des œuvres révèle, à notre sens, une vision fort complexe des masculinités télévisées au 21e siècle. Les œuvres valorisent ainsi souvent une caractérisation identitaire et émotionnelle plus approfondie (Lotz, 2014), mais la multiplication des stratégies narratives souligne simultanément une modestie performative en public²³². En exposant cette sensibilité lors de scènes relativement contenues au sein du récit, celle-ci est mise entre parenthèses, ce qui laisse ensuite l'homme apte à agir dans la sphère publique, même s'il souffre en silence. De cette façon, plusieurs séries tentent de négocier une réponse « masculine » aux difficultés émotionnelles, à savoir que les traumas se règlent par l'action, comme en témoignent le malaise ou l'aversion de la plupart des personnages pour la thérapie psychologique

²³² À noter toutefois que la performance publique de la masculinité nous a semblé un peu moins restrictive du point de vue émotionnel dans les séries québécoises.

(19-2, Flashpoint, Le gentleman, Rescue Me) ou la recherche d'aide: « Rugged independence, even when inappropriate or harmful, has become an integral part of traditional masculinity. » (Gross, 1992, p. 427) Il serait à notre avis intéressant d'investiguer davantage cette contradiction des discours actuels: tenaillées entre une volonté de réalisme identificateur et, de l'autre, celle d'une valorisation de visions plus transformatrices et prospectives, les séries télévisées semblent avoir trouvé un compromis provisoire à travers cette fascination pour l'expressivité silencieuse des hommes.

Dans un contexte où les préoccupations face au taux de suicide chez les hommes s'accompagnent souvent d'encouragements à la « demande d'aide », il importe évidemment de ne pas tomber dans le piège d'une vision déterministe des récits télévisés, mais plutôt de souligner que la culture de masse traduit elle aussi, à sa façon, ce paradoxe actuel du genre. Les médias se font ainsi le relais des spécialistes tous azimuts rappelant les effets néfastes de l'autisme émotionnel (Horrocks, 1994) propre à la culture masculine, tout en témoignant d'une fascination pour la télévisualisation d'une émotivité mâle contenue par les apparences et intériorisée, signe qu'une telle identité de genre est probablement jugée plus « normale » et « réaliste » : en témoignent les parcours de Don Draper (Mad Men), Ray Donovan, Tony Soprano (The Sopranos), Chartier et Berrof/Barron (19-2), Louis Cadieux (Le gentleman), Mike Sweeney (Durham County), Tom Kane (Boss), Gregory House (House), William Masters (Masters of Sex), Tommy Gavin (Rescue Me), John Cooper et Ben Sherman (SouthLAnd). Dans un ouvrage résumant l'histoire des hommes québécois, Bizier faisait d'ailleurs écho à cet attrait pour l'inexpressivité des hommes, perçue selon elle comme une de leurs qualités idéales : « Mais n'est-ce pas aussi la sagesse qui porte certains hommes à dire si peu et à agir pendant que d'autres palabrent? » (2008, p. 6) Une telle valorisation des « secrets qu'il garde en lui » (Bizier, 2008, p. 7), mue probablement par une volonté de véhiculer une image positive de l'homme « comme il est », apparaît difficilement conciliable avec l'encouragement à une plus grande expression des émotions, sinon de manière ambivalente dans nos séries.

De telles stratégies narratives contribuent évidemment à la richesse, à la diversité et à la complexification des séries télévisées, et dès lors à une utilisation optimale des potentialités du langage audiovisuel. Par notre analyse, l'objectif était toutefois de mettre en lumière les préconceptions du genre qui agissent sur leur modulation et leur intégration au sein des œuvres, et qui témoignent de contraintes tenaces concernant la performativité de la masculinité et de la féminité. Par le fait même, une critique des stratégies narratives permet selon nous de rendre visible ce qui peut se cacher derrière la fascination actuelle pour la *télévisualité*, c'est-à-dire pour la visualisation plutôt que la verbalisation (Nelson, 1997, p. 46) des récits, et donc derrière cette conception que la télévision deviendrait plus *artistique* et complexe dès lors qu'elle délaisserait l'évidence de la parole – ses liens avec la radio – au profit de formes d'expression jugées plus « cinématographiques »²³³.

12.2 L'hégémonie masculine à l'épreuve du répertoire de genre

Notre recherche nous a aussi menée au constat que l'articulation actuelle des modèles de genre, peu importe l'aire culturelle étudiée, est marquée par de profondes ambivalences, voire de francs paradoxes. Nos conclusions corroborent en ce sens une vision partagée par de nombreux tenants des *cultural studies*, par la théorie des médiacultures (Maigret et Macé, 2005; Macé, 2000, 2001b) ainsi que par celle de Mathieu de Wasseige (2013, 2014) concernant l'idéologie *primetime*. Toutefois, il importe de préciser que nous n'appréhendons pas prioritairement le balancement idéologique des séries comme des stratégies de production *conscientes* et exclusives

²³³ Ce lien entre la nouvelle légitimité télévisuelle et la masculinité sera abordé dans la section 12.6.

aux networks, bien que cela puisse parfois être le cas. L'ambivalence nous semble plutôt propre à l'idéologie du genre elle-même et aux nombreux paradoxes qu'elle oblige à construire. Comme l'avait d'ailleurs démontré Raewyn Connell, la performance du genre peut fréquemment intégrer des tensions idéologiques (2005, p. 109), sans que les acteurs concernés en aient conscience. Par exemple, des opinions haineuses et antiféministes peuvent parfois être défendues par un individu pourtant tout à fait d'accord avec le principe d'égalité entre les sexes. En d'autres termes, la performance de genre peut tout à fait fonctionner et créer un sentiment d'identité authentique, cohérente, sans être affranchie des contradictions. De même les séries peuvent-elles afficher des ambivalences concernant le genre, certes parfois pour accommoder tout le monde (de Wasseige, 2013, 2014), mais aussi dans l'objectif de négocier une vision contemporaine des identités.

Sur les networks, cette ambivalence se matérialise notamment à travers la conjugaison de discours plus progressistes et féministes et, à l'opposé, de discours plus conservateurs et normatifs, ce qui rend compte d'une volonté d'adapter les représentations aux mœurs actuelles et aux politiques de représentation, tout en préservant les caractéristiques jugées plus « positives » des rapports sociaux traditionnels. De même, l'articulation de récits autour de l'homme dominant en crise (Ashcraft et Flores, 2003) principalement – mais non exclusivement – sur les chaînes câblées peut être le signe d'une volonté de critiquer les rapports de pouvoir et les normes de genre traditionnelles, tout en trahissant une fascination voire une valorisation de la masculinité hégémonique. Il semble donc y avoir dans plusieurs séries une volonté de déconstruire la masculinité hégémonique et/ou traditionnelle et une volonté de la préserver, comme une condition sine qua non du masculin. La popularité des séries d'époque (Fargo, Mad Men, Masters of Sex) pourrait aussi être conçue comme un symptôme (Jost, 2011) de cette ambivalence face aux modèles de genre traditionnels. En centrant le récit sur une autre époque, souvent plus ouvertement sexiste, patriarcale et inégalitaire, ces séries permettent la critique des

normes de genre passées à travers une forme de « nostalgie réflexive » (Bevan, 2013) qui permet de jauger les écarts et similitudes par rapport aux identités actuelles, mais aussi, pour certains, d'envier l'idéalité ou la simplicité des modèles de jadis. Cette ambivalence des récits d'époque a été particulièrement mise en lumière pour la série *Mad Men* (Bevan, 2013; Kimmel, 2012, p. 289 ²³⁴) dont le récit, rappelant constamment les inégalités sociales de l'Amérique patriarcale des années 1950-1960, a aussi paradoxalement été valorisé pour son esthétique, pour la beauté ou la virilité de ses modèles traditionnels de genre (Greig et Holloway, 2012, p. 130), et a provoqué chez de nombreux téléspectateurs une nostalgie pour les rapports sociaux de sexe mis en scène ²³⁵.

Au Canada, la représentation de masculinités traditionnelles et héroïques se négocie par la mise en scène de rapports qui semblent davantage reconfigurés ou non problématiques, mais quelques séries phares des dernières années telles que 19-2 et Durham County pourraient également présager un retour en force de la masculinité plus ouvertement hégémonique. Une ambivalence est également présente dans cette valorisation de rapports sociaux de sexe dits reconfigurés, harmonieux, et celle d'un néotraditionnalisme des identités hommes-femmes hétérosexuelles.

-

²³⁴ Selon Mickael Kimmel, Mad Men serait exemplaire des contradictions qui animent la société contemporaine: « No one embodies these contradictions in the current state of American masculinity better than Don Draper, the hero and anti-hero of *Mad Men*. [...] What makes him so compelling as a masculine icon is that we are simultaneously attracted and repulsed. We half want to live in such a gender-bifurcated world, where all the men are executives and all the women are available secretaries (until feminism "ruins" it by enabling them to move up the ladder), where one drinks during the day and smokes cigarettes in elevators without regard to health. And we half feel utterly self-congratulatory that instead we live in much more enlightened times, when women can express their ambition, the three-martini lunch is an anachronism, and smokers rush furtively to some outdoor space to puff like felons. » (2012, p. 289)

²³⁵ La compagnie Canadian Club, dont le whisky était particulièrement affectionné par les protagonistes de la série, a d'ailleurs mis l'accent dans ses publicités sur l'attachement nostalgique pour une masculinité plus traditionnelle, rappelant ainsi une norme de genre encore en vigueur. Dans la publicité (intégrée jusque dans le coffret DVD de la saison 5), l'annonceur rappelle que la série *Mad Men* se déroule à une époque où les hommes...étaient des hommes (« When men were men. »)!

Au Québec, plusieurs modèles identitaires partagent des similitudes avec certaines séries états-uniennes, notamment en ce qui concerne cette fascination décuplée pour les hommes tourmentés et en crise (chap. XI). La spécificité des modèles locaux, marqués par une sensibilité, une expressivité ou une vulnérabilité exacerbées, semble actuellement trouver une forme de compromis, soit à travers la préservation d'un dualisme oppositionnel des genres, soit à travers la représentation de modèles hautement ambivalents, *bipolaires* (Peberdy, 2011), conjuguant hypersensibilité et traits traditionnels afin de préserver une *essence* de la masculinité. Face à la nécessité de complexifier et de critiquer la masculinité sexiste et hégémonique, plusieurs modèles du répertoire de genre, tous territoires confondus, remettent aussi à l'avant-plan la paternité en tant que dimension centrale de l'identité (souhaitée ou performée). Encore une fois, la thématique de la parentalité peut permettre simultanément la revalorisation d'une masculinité hégémonique et protectrice (*protective paternalism* (Godfrey et Hamad, 2009; Hamad, 2012)) et la remise en question de normes de genre, notamment celle du détachement émotionnel²³⁶.

Il importe aussi de rappeler qu'une proportion importante de séries de notre corpus correspond à ce que Sarah Sepulchre (2004, 2006, 2011, p. 107-150) nomme les séries à héros multiple, centrées sur une « démultiplication de figures actancielles » (Soulages, 2004, p. 290). Le héros multiple a pour avantage de faciliter l'intégration d'une diversité culturelle et de genre au sein de la série, et dès lors l'identification d'un public plus hétérogène (Soulages, 2004, p. 290). Les séries policières, procédurales et médicales s'avèrent particulièrement propices à la mise en scène d'un tel héros : la focalisation narrative y est divisée entre quelques protagonistes associés

²³⁶ Au Québec, dans les séries centrées sur des personnages masculins, cette paternité est toutefois moins présente en tant qu'axe d'identification. Nous ne pouvons certes passer sous silence le paternalisme protecteur de Berrof ou les grandes aspirations de Chartier à la paternité (19-2), mais malgré tout, un nombre moins important d'hommes sont pères ou encore aspirent explicitement à l'être. Ceci pourrait renvoyer (partiellement) à une différence locale concernant l'importance accordée à la parentalité en tant que voie d'affirmation de la masculinité.

à différentes catégories de genre, d'orientation sexuelle, d'ethnie, d'âge, etc., ce qui déstabilise les modèles hégémoniques et tend à valoriser une plus grande diversité culturelle. Toutefois, la diversité ne détruit pas nécessairement la hiérarchie. Selon Sepulchre (2006), la série à héros multiple n'est pas une catégorie fermée; elle doit plutôt être conçue comme un modèle polymorphe situé à un des pôles extrêmes d'un continuum de déclinaisons narratives. Certaines séries à héros multiple peuvent ainsi répartir équitablement l'importance actancielle entre plusieurs protagonistes, alors que d'autres peuvent mettre un ou deux personnages à la tête d'un héros multiple. La plupart des séries de notre corpus font partie de la deuxième catégorie. Les œuvres valorisent ainsi simultanément un héros collectif, représentatif d'une société diversifiée, tout en conservant un ou des hommes (habituellement blancs, hétérosexuels, âgés de 30 à 50 ans) dans un statut d'hégémonie actancielle. Tout en valorisant une diversité de genre et d'ethnie, les séries peuvent donc aussi être au service de la reproduction d'une idéologie. Ceci révèle selon nous une volonté paradoxale des cultures contemporaines : d'un côté, une volonté d'élargissement (potentiellement infini) d'identités de genre et, de l'autre, celle du maintien du genre en tant que rapport social binaire (Macé, 2015). Cette diversification et reproduction d'une normativité doivent être pensées simultanément, dans l'ambivalence qu'elles trahissent.

12.2.1 La sexualité

Un phénomène similaire semble se produire en ce qui concerne plus spécifiquement la représentation de la sexualité des hommes. Sans que l'égalité soit entièrement acquise, la production télévisuelle contemporaine suit néanmoins un mouvement de reconnaissance d'une diversité de pratiques et d'orientations sexuelles. La représentation de personnages homosexuels ou bisexuels, de même que les

interrogations concernant la sexualité et/ou l'orientation sexuelle, se multiplient (Nettleton, 2009)²³⁷. Au Québec, quelques séries ont également abordé le cas de pratiques sexuelles dites « marginales », ou encore de dysfonctions, problématiques ou pathologies à caractère sexuel (19-2, Minuit, le soir, Les Invincibles). Les questionnements concernant l'orientation sexuelle sont également présents dans quelques séries de notre corpus (Les Invincibles, Minuit, le soir, Nip/Tuck, Rescue Me), ce qui témoigne modestement d'une remise en question plus fréquente de l'hétéronormativité. D'un autre côté, si les personnages affichant leur homosexualité sont de plus en plus présents dans les œuvres nord-américaines, ceux-ci demeurent en revanche, dans la très grande majorité des cas, des masculinités complices ou subordonnées (Connell, 2005) à un ou des personnages hétérosexuel(s), pivot(s) du récit²³⁸. Certes, particulièrement aux États-Unis, d'autres séries centrent entièrement leur récit sur une communauté lesbienne ou gaie. Toutefois ces productions sont dans une large mesure cantonnées aux chaînes câblées ou aux nouvelles plateformes en ligne et demeurent fort peu présentes dans les fictions grand public, si ce n'est dans la position subalterne précédemment mentionnée. Cette forme de spécialisation à un public de niche révèle un point de tension important : les orientations et pratiques non hétérosexuelles sont plus souvent représentées qu'avant, mais elles semblent encore parfois envisagées comme une menace potentielle pour le genre, surtout masculin.

La masculinité hégémonique est en effet prioritairement définie par la performance d'une hétérosexualité active et insatiable (Gross, 1992). Elle est si solidement associée, de nos jours, à la masculinité (Connell, 2005; Gross, 1992; Kimmel, 1994; Welzer-Lang, 2009) que toute autre pratique est habituellement subordonnée, considérée comme non masculine et féminisante : « The exclusion of homosexual

²³⁷ Nous en retrouvons des exemples dans Chicago Fire, House of Cards, Mad Men, Nip/Tuck, Rescue Me, SouthLAnd, Les Invincibles, Minuit, le soir.

²³⁸ Une exception notable est toutefois la série *SouthLAnd* (TNT, BNC, 2009-2013) dont l'un des personnages principaux, John (Michael Cudlitz) est homosexuel.

desire from the definition of masculinity is, of course, a key feature of modern hegemonic masculinity. » (Connell, 2000, p. 83) Le fait que la très grande majorité des séries accordent encore le statut de héros ou de personnage principal à un homme hétérosexuel doit donc être pensé en fonction d'une norme²³⁹. Les personnages homosexuels peuvent être représentés, mais ils sont souvent perçus comme étant de facto hors de la masculinité ou « moins masculins ». Cette situation apparaît encore plus flagrante au sein des séries des chaînes câblées, souvent associées à la Quality TV, au sein desquelles l'homosexualité masculine est peu représentée. En souhaitant s'adresser à un autre public, attirer davantage de téléspectateurs hommes, voire « remasculiniser » 240 le médium, les chaînes câblées semblent souvent incapables d'intégrer la question de l'homosexualité dans des réflexions plus générales sur la masculinité. Le traitement complexe de la thématique de l'homosexualité ou la représentation de transgenres sont alors plus souvent cantonnés dans des productions « à part », permettant dès lors le développement à la télévision de deux réflexions distinctes concernant le genre et la sexualité. Il appert ainsi que les séries policières et procédurales intègrent de manière plus harmonieuse au sein du récit une femme lesbienne (19-2, Chicago Fire, Ray Donovan) qu'un homme homosexuel (Rescue Me). Certes, l'intégration des femmes dans ces milieux encore dominés par les hommes n'entraîne habituellement que peu de réflexions sur la redéfinition des genres ou de la masculinité hétérosexuelle. Il serait donc prématuré de voir dans ce casting plus hétérogène une vision profondément progressiste ou queer prenant pour acquis une dissociation radicale du genre et du « sexe » attribués aux protagonistes. Néanmoins, il appert que l'homosexualité féminine y apparaît souvent moins menaçante que celle des hommes. Selon nous, ceci n'est pas dû à une plus grande

²³⁹ Selon Michael Kimmel, une définition normative et fixe de ce que serait la masculinité est habituellement associée à trois diktats centraux: (1) la performance d'une homosociabilité, (2) l'homophobie et la peur de toute manifestation érotique entre hommes, ce qui a pour corollaire (3) des croyances et comportements sexistes, hétérosexistes et racistes (Kimmel, 1994, 2012).

²⁴⁰ Ce point sera abordé dans la section 12.6.

acceptation sociale de l'homosexualité des femmes, tant s'en faut, mais tout simplement de la dominante genrée du récit. Cette situation semble ainsi mettre en lumière la matrice hétérosexuelle (Butler, 2006) qui se cache derrière l'idéologie du genre (Delphy, 2001; Welzer-Lang, 2009; Wittig, 2007) et qui encourage une vision récurrente et monolithique de l'homosexualité comme étant un simple renversement des rôles. Amanda D. Lotz arrivait d'ailleurs récemment à la même conclusion pour les séries états-uniennes :

But in the male-centered serials, gay identity is "too much" for this already overwrought negotiation of patriarchal masculinity to acknowledge, and thus this process of working through contemporary tensions in masculinities mandates a narrative universe devoid of the possibility of gay identity. [...] The male-centered serials may avoid aspects of patriarchal masculinities, but heteronormativity remains uncontested here. (2014, p. 76)

De même, les propos ou représentations ouvertement homophobes ont certes de moins en moins leur place à la télévision, mais les taquineries récurrentes envers les personnages homosexuels ou les commentaires normatifs et sexistes sont encore bien présents. Cette articulation d'un « sexisme ironique » (Lotz, 2014, p. 189), souvent justifiée par un besoin de « réalisme », pourrait aussi être un signe d'une ambivalence culturelle face aux conséquences de l'ouverture à la diversité sexuelle pour l'idéologie du genre elle-même.

12.2.2 La revalorisation de la virilité

« Balls are never debatable. » (Donna, Suits, s04-e02)

Nous observons également une valorisation accrue des attributs traditionnellement associés à la virilité, entre autres la sexualité active de plusieurs protagonistes masculins hétérosexuels ; si cette représentation de la sexualité s'était avérée aussi prégnante chez les personnages homosexuels de ces mêmes séries, cela aurait une autre signification. Or, cette représentation est surtout dévolue aux premiers. La transformation des représentations de la sexualité au petit écran révèle ainsi une ambivalence fondamentale : d'un côté, la diversification des genres et des sexualités au sein de séries aux héros de plus en plus multiples vient modifier les modèles de genre traditionnels et ouvrir la voie à une vision plurielle, non-binaire et moins restrictive. Le traitement de thématiques telles que le questionnement sur l'orientation sexuelle ou les dysfonctions érectiles est certes relié au discours ambiant concernant la crise de la masculinité et de la virilité (Courtine, 2011), lequel s'accompagne d'une « obsession érectile » (p. 10) et d'angoisses concernant la vie sexuelle des hommes. Toutefois, ce type de représentations est aussi incontestablement le signe d'une remise en question de l'hétéronormativité et d'une volonté de briser le mythe de la libido masculine toute-puissante, constante et inextinguible, trait central de la masculinité hégémonique. La multiplication des récits au sujet du viol des hommes (Le gentleman, Nip/Tuck, Ray Donovan) rejoint un tel projet, en rappelant leur vulnérabilité et en détruisant le mythe d'un constant consentement sexuel. D'un autre côté, la revalorisation de la virilité et des pulsions libidinales est certes une conséquence de leurs plus grandes possibilités de représentation au petit écran, mais aussi probablement d'un besoin de confirmation de la masculinité de certains personnages, dans sa conception normative ou essentialiste. Il n'est d'ailleurs pas anodin que certains des personnages à la sexualité la plus active soient précisément ceux qui ont vécu un abus sexuel durant leur enfance; cette représentation emphatique de leur sexualité, à l'âge adulte, devient le symptôme de leur angoisse identitaire et du trauma non résolu, tout en traduisant du même coup l'angoisse du genre et de l'indifférenciation qui rythme la production télévisuelle contemporaine.

12.3 Les protagonistes masculins et la performativité corporelle de l'identité

L'étude des masculinités télévisées doit également tenir compte de la matérialité des corps, « envisagé[s] comme support[s] d'une lecture rhétorique » (Soulez, 2011b, p. 173). Loin d'être considéré comme un donné objectif et immuable sur lequel viendraient se greffer des significations culturelles, le corps doit au contraire être pensé comme une dimension de la performativité de genre (Butler, 1993). Les normes imposent aussi des limites aux corps qui pourront être reconnus comme tels (Butler, 1993). Sur ce point, il est d'abord manifeste que la diversité de corps masculins au petit écran dépasse largement celle des femmes, ce qui trahit un double standard tenace concernant les normes physiques. S'il arrive fréquemment qu'un personnage masculin principal soit peu en phase avec les standards esthétiques actuels, tant en ce qui concerne son visage que son tour de taille, il en est rarement ainsi concernant les actrices, souvent d'ailleurs beaucoup plus jeunes. Des tendances divergentes nous semblent par ailleurs marquer la production télévisuelle, d'une aire culturelle à l'autre. Celles-ci concernent principalement les personnages principaux dont le physique doit être plus clairement circonscrit afin de garantir leur hégémonie de genre et/ou actancielle.

Loin de tendre vers une indifférenciation des corps, plusieurs séries états-uniennes contemporaines valorisent une distinction corporelle plus radicale, *mise en scène*, entre hommes et femmes et ce, même dans des séries à héros multiple où la gent

féminine s'inscrit dans des univers professionnels à dominante masculine. Dans un contexte où les rôles sociaux tendent à une plus grande indifférenciation, il appert ainsi que le corps devient un lieu privilégié de réaffirmation de la différence. Ceci semble encore plus vrai dans les séries au sein desquelles les femmes occupent soit un rôle de pouvoir ou, du moins, sont représentées comme ayant des ambitions et aptitudes intellectuelles et professionnelles similaires à leurs comparses masculins : les corps y sont alors encore plus sélectionnés, habillés, esthétisés de manière à conforter une norme différentialiste de l'hyperféminité et de l'hypermasculinité, probablement aussi par volonté de plaire à un public mixte encore appréhendé selon un conformisme hétéronormatif (Suits, Chicago Fire, Boss). En phase avec l'idéologie postféministe au sein de laquelle le corps devient de plus en plus le support d'une affirmation de genre normative et décomplexée, souvent par les voies d'un matérialisme consumériste (McRobbie, 2004, 2011; Tasker et Negra, 2007), vêtements ajustés, talons hauts et décolletés s'affichent et sont souvent magnifiés par une caméra adepte du gros plan ou du travelling vertical (Boss, Suits), alors que les hommes exhibent une musculature saillante ou un complet-cravate, symbole traditionnel de masculinité et de pouvoir socioéconomique.

12.3.1 L'efficacité du corps-machine et les marques de la masculinité sacrificielle

Au sein de récits privilégiant l'agentivité et la capacité d'action, le corps masculin, en tant qu'arène de pratiques sociales (Connell, 2000, p. 59) est aussi fréquemment représenté comme un outil d'intervention. Marqué par des blessures multiples (coupures, ecchymoses, os cassés), le corps est modifié (Connell, 2000) par la performance de genre, symbolisant ainsi une masculinité caractérisée principalement par ses sacrifices, sa résilience et sa force. L'inclusion fréquente de plans – parfois de grands ou très gros plans – du corps ou du visage blessé contribue à faire de cette

monstration corporelle une dimension importante de l'identité narrative, pensée sous le registre d'une masculinité sacrificielle où la violence, bien qu'elle soit plus ouvertement critiquée, demeure endémique. Aux États-Unis, mais aussi parfois au Canada et au Québec, nous observons par ailleurs une augmentation de la monstration des musculatures, souvent affichées explicitement, sans nécessité narrative, voire captées en plans rapprochés (voir Annexe F, figures 9, p. 510-511). Cette importance dévolue aux physiques est évidemment due à une augmentation de l'esthétisation et de la sexualisation des corps et, de ce fait, d'une nouvelle codification visuelle de la masculinité (Nixon, 1997). L'esthétisation et l'érotisation du corps masculin défraient d'ailleurs les manchettes: ambivalentes, celles-ci oscillent entre une réponse enthousiaste face à ce qui est interprété comme une plus grande équité des représentations (Stewart, 22 avril 2014) et, au contraire, une réaction paniquée face à ce qui est perçu comme le symptôme d'une masculinité en crise, dont la corporalité est exploitée et réifiée au même titre que celle des femmes (Atkinson, 2011; Grogan et Richards, 2002).

Toutefois, cette monstration physique est aussi le signe, selon nous, d'une volonté de différenciation emphatique des genres : les corps sont modelés, hyperentraînés, afin de favoriser une distinction physique plus évidente, confortant ainsi une conception binaire du social. Ce phénomène ne date évidemment pas d'hier : les travaux de Susan Jeffords (1994) ont d'ailleurs habilement documenté le retour en force d'une masculinité hypermusclée (hard bodied) à l'ère reaganienne. Toutefois, les modèles mis en scène au 21^e siècle ont ceci de différent que le corps, tout en étant habituellement musclé, est souvent plus mince et affiche une musculature éminemment précise, moins surdimensionnée. Tout en valorisant son esthétisme, l'objectif semble être de représenter le corps masculin dans sa dimension utilitariste et protectrice, plutôt qu'explicitement dominante. Le corps contribue ainsi à la performativité d'une masculinité forte, efficace, permettant le jeu sur les normes en évitant l'association trop explicite à l'hégémonie ou à la caricature sexiste.

Au Canada, un tel type de représentation est également perceptible, simplement un peu moins présent ²⁴¹. Au Québec, nous observons même une tendance plus importante à la monstration de corps masculins désérotisés (*Série noire*, *C.A.*, *Minuit*, *le soir*), souvent peu en phase avec les normes esthétiques du genre, présentés afin de signifier un malaise ou, plus simplement, la bonhomie du protagoniste. Toutefois, si la musculature est moins présente ou saillante, le corps demeure souvent intimement associé à une masculinité sacrificielle et blessée. De même, au Canada anglais, le rappel récurrent du physique de certains acteurs, tel que celui de Hugh Dillon, rend compte d'une valorisation similaire d'un physique masculin perçu comme étant dur (*hard*), capable de violence, et donc emblématique.

12.3.2 Le nouvel homme hégémonique

Prolongeant la tendance du nouvel homme (new man), apparue durant les années 1980, plusieurs séries valorisent une autre codification visuelle de l'homme, moins centrée sur son efficacité physique que sur son raffinement, son esthétisation et son identification à une culture consumériste. L'homme d'affaires clairement identifié par son complet-cravate — parfois jusque dans le titre même de la série (Suits) — réactualise un look longtemps associé à la masculinité traditionnelle (the man in the gray flannel suit)²⁴², mais complétée par une allusion souvent plus explicite aux plaisirs de l'esthétisation (voir, figures 10, p. 511-512). Des séries telles que Mad

²⁴¹ Dans Republic of Doyle, la monstration du corps entraîné, sculpté, de Jake augmente en fréquence au fil des saisons. Dans la troisième saison, il se retrouve notamment nu après avoir été pris en otage (voir Annexe F, figure 9, p. 511), a même été incorporée au générique de l'émission, mettant ainsi à l'avant-plan son physique avantageux.

²⁴² Le complet-cravate peut aussi parfois être employé afin de représenter une masculinité hégémonique, traditionnelle, sérieuse, tout en minorant les questions esthétiques, comme dans *Boss*, *Durham County* ou *Ray Donovan*.

Men, Suits ou Mirador réactualisent ce modèle du conservatisme à l'anglaise (conservative Englishness) (Nixon, 1997), lequel allie une hégémonie économique à un plus grand souci narcissique d'esthétisation :

The version of masculinity [...] is strongly marked by the interplay between, on the one hand, the assertive masculinity associated with a dominant version of Englishness and entrepreneurial codes of business and, on the other, the romantic connotations of narcissistic young manhood. (p. 312)

En valorisant simultanément une culture consumériste, jadis grandement associée à la féminité, et les codes visuels d'une masculinité traditionnelle et hégémonique, le corps des nouveaux personnages témoigne, si ce n'est d'une ambivalence fondamentale, du moins d'une tentative équivoque de modernisation de la masculinité.

12.4 La présence de discours explicites sur le genre et la masculinité

L'analyse des modèles de genre véhiculés dans les nouvelles séries ne peut faire l'économie des discours explicites, parfois normatifs, qui ponctuent ces œuvres. En effet, si la masculinité est de plus en plus pensée comme un sujet problématique, voire une énigme contemporaine à résoudre, les fictions font aussi fréquemment référence à la masculinité et à ce qu'est ou doit être un homme. Nombre de blagues s'appuient explicitement sur des croyances collectives concernant les identités et les rapports de genre contemporains. Plus pertinent encore pour notre recherche est probablement le fait que les références explicites ou normatives concernant les hommes et la masculinité sont plus nombreuses que celles concernant les femmes et la féminité. Notre analyse précédente des six séries avait déjà mis certaines de ces références en lumière. Un tableau présenté en annexe (voir Annexe G, p. 513) propose

par ailleurs une compilation de ces discours trouvés dans les séries de notre corpus, en plus de quelques autres productions visionnées afin de compléter nos observations.

Ces propos révèlent la présence persistante de normes de genre qui sont reconnues comme étant encore effectives, voire nécessaires. Tout en accordant une place importante à l'exploration de la sensibilité et de l'engagement relationnel des hommes, plusieurs séries interprètent donc néanmoins ces nouvelles identités comme devant s'articuler dans un cadre restreint. Certes, être émotif, mais moins qu'une femme et de manière plus pudique; certes, la famille et l'amour, mais jamais sans avoir un bon travail au préalable...Ainsi, dans *Sons of Anarchy* (FX, 2008-2014), le plus jeune membre du groupe de motards et leader du groupe, Jax, discute avec sa mère Gemma. Celle-ci lui parle de son père, initiateur du groupe : « We were kids. Your father became a man. Men take care of business. » (s01-e01). Ce à quoi Jax répond : « Yeah, we do. »

La récurrence de blagues consistant à « féminiser » un homme, à remettre en question sa physiologie virile ou à l'associer à la catégorie des homosexuels lorsqu'il déroge un peu trop du cadre prescrit semble également avoir pour objectif de rappeler la nature restrictive de la masculinité. À titre d'exemple, dans *Suits*, un serveur s'adresse à Louis, un collègue de Harvey, reconnu pour ses goûts luxueux. Celui-ci interroge alors le serveur concernant la provenance du champagne, ce à quoi Harvey répond : « Forgive him. His parents really wanted a girl. Never got over it. » (s01-e10) Il est d'ailleurs devenu si fréquent dans les séries contemporaines d'interroger un homme sur sa masculinité, habituellement celle des hommes ne se trouvant pas en position d'hégémonie actancielle, qu'une telle récurrence narrative et dialogique ne peut être minimisée. Celle-ci révèle une identité de genre qui tente d'actualiser ses configurations, tout en tentant d'éviter sa dissolution, non sans contradictions ou problématiques. Dans *Flashpoint*, lorsque Ed interroge le sergent Greg concernant

son rendez-vous avec une femme, celui-ci tente spontanément de mettre fin à la conversation, perçue comme étant une source de féminisation :

Ed: You like this girl or what?

Greg: You know what? Here. I'll tell you what, here's an idea: you and me, after we're done with the hormone therapy, we go into the little ladies' room and I'll tell you all about it, all right? [Ed rit.]

Ed: That's funny stuff, funny stuff. I'll just go grab my purse. I'll be back. Greg: Ok. [Il y a un silence de 3 secondes.] Hey Edie. She's great. (s02-e02)

Comme la fin de l'échange le démontre, l'homme a bel et bien envie de discuter avec son collègue, mais non sans avoir ressenti le besoin au préalable de rassurer son collègue sur le fait qu'il n'est pas une femme et qu'il s'éloigne de la culture dite féminine. Dans un contexte où celles-ci s'imposent de plus en plus dans les milieux de travail mis en scène, le rappel comique – dès lors perçu comme banal – de normes ou de généralisations concernant les genres semble servir à imposer des repères.

À notre sens, il ne faut pas sauter à la conclusion que cette récurrence serait le signe d'une attaque directe envers les hommes. De tels discours normatifs ont d'ailleurs toujours une incidence plus générale sur la conception des rapports sociaux de sexe et, même, sur l'identité des femmes. Dire ce qu'un homme doit être ou ce qu'est la masculinité impose d'emblée des restrictions par la négative. C'est donc l'entière idéologie du genre qui semble être en cause. Plus évident encore : qualifier un homme de « pussy », de « femme », ou encore affirmer qu'il possède un vagin (*Empire* (FOX, 2015-)) lorsqu'il adopte des comportements jugés contraires à la masculinité ne peut que véhiculer, par le fait même, une vision péjorative de certains comportements ou valeurs associés traditionnellement à la culture dite « féminine ». Puisque les discours sont souvent construits de manière à réaffirmer une vision hégémonique du genre, nous en arrivons au constat que ceux-ci rappellent la nature proprement oppositionnelle du masculin.

Oui plus est, si la moindre proportion de discours normatifs ou négatifs concernant les femmes et la féminité est probablement due à une conscientisation féministe face aux propos sexistes, il est possible que cela soit également dû à une vision plus négative du féminin, en tant que catégorie culturelle. Malgré les dérives jugées excessives associées à la culture masculine, ces propos préjudiciables semblent malgré tout témoigner d'une vision encore positive lorsque celle-ci s'applique aux hommes. À titre d'exemple, sur le site web de 19-2, le fait que le personnage de Bérangère soit décrit comme une femme enviant la « masculinité » de son collègue Berrof conscientise à la diversité des identités de genre – la masculinité est perçue comme une identité et une culture de genre positive, à laquelle elle s'associe (prouvant ainsi que la masculinité n'est pas uniquement l'apanage des hommes), mais dont elle se sent néanmoins en partie exclue (elle envie cette masculinité) -, mais elle témoigne aussi d'une valorisation souvent plus explicite de la culture masculine. Difficile en effet, dans le contexte actuel, d'imaginer pareille description si les rôles étaient inversés. Si la masculinité peut être enviée, y compris par certaines femmes, le contraire est beaucoup moins fréquent, ou alors source quasi inévitable de moqueries. Les discours révèlent ainsi inconsciemment une hiérarchie culturelle importante, à savoir l'asymétrie du masculin et du féminin. Dans un contexte marqué par une préoccupation si emphatique pour la « crise de la masculinité », cette présence insistante de discours normatifs trace le portrait d'une société ambivalente, critiquant la masculinité hégémonique et affirmant sans peine que les hommes sont en crise, tout en critiquant ou invalidant nombre de performances alternatives. L'ambivalence de la culture contemporaine peut se résumer à une volonté antisexiste, antidiscriminatoire, ouverte et postféministe, de préservation d'une identité oppositionnelle et hégémonique.

Une autre particularité de la production états-unienne est son intérêt pour des figures masculines dont l'hégémonie est garantie principalement par leur capital économique. En effet, l'argent semble souvent être garant d'une identité harmonieuse, interprétée

par le protagoniste comme étant « masculine ». Ceci n'est probablement jamais aussi manifeste que dans la série *Suits*, œuvre centrée sur les tribulations professionnelles et sentimentales d'un groupe d'avocats multimillionnaires. Dès le premier épisode, Harvey Specter (Gabriel Macht), l'un des personnages principaux, richissime avocat partenaire d'une firme réputée, affirme sans ambages à un adversaire :

Harvey: So, I'd say the ball's in your court, but the truth is, your balls are in my fist. Now, I apologize if that image is too pansy for you, but I'm comfortable enough with my manhood to put it out there. Now, get your ass in there and close the goddamn deal. (s01-e01)

La fière et constante affirmation de la masculinité, ainsi que l'humiliation de l'adversaire à travers l'emploi d'une métaphore suggérant l'agression sexuelle, résument la vision tenace de l'hégémonie économique comme étant garante du genre, comme un antidote à la « crise » tant décriée des classes moyennes et populaires. Il est également révélateur que les séries états-uniennes au sein desquelles la représentation de la sexualité est la moins prégnante sont celles-là mêmes qui mettent en scène des hommes ayant réussi à s'approprier un capital économique hautement supérieur à la moyenne, dont l'hégémonie est donc établie ou finalement atteinte au sein de la série (*Breaking Bad, Billions, Boss, House of Cards, Suits*)²⁴³.

²⁴³ Il y a évidemment des exceptions. La sexualité active et la richesse peuvent caractériser le même protagoniste, à l'instar de Harvey Specter, l'un des personnages principaux de la série *Suits*. Specter est un homme dont les innombrables conquêtes sexuelles sont fréquemment rappelées par les protagonistes, même si elles ne sont pas représentées à l'écran. Notre argument n'est donc pas que ces traits s'opposent, mais que leur charge hégémonique ne rend pas *nécessaire* leur combinaison afin de valider la masculinité du personnage.

12.5 La masculinité et l'ambiguïté morale

La popularité des personnages masculins caractérisés par une ambiguïté morale est également révélatrice de cette ambivalence face aux normes de genre, dont l'explicitation peut servir simultanément à la critique et à la revalorisation. La masculinité est en ce sens associée à une capacité de dérogation aux lois et/ou aux normes sociales. Aux États-Unis, cette tendance est principalement associée aux chaînes câblées (24, Billions, Boss, Breaking Bad, Fargo, House, House of Cards, Mad Men, Nip/Tuck, Ray Donovan, Rescue Me, Sons of Anarchy, Suits, The Knick, True Detective)²⁴⁴, même si plusieurs séries de networks, parmi leurs plus grands succès d'ailleurs, affichent un intérêt similaire pour des hommes sociopathes (Kotsko, 2012) (House) ou caractérisés par une grande ambiguïté morale (24). Moins présente au Canada et au Québec, cette tendance y gagne néanmoins incontestablement en popularité. Au Québec, songeons aux hommes tourmentés de 19-2 et aux écarts moraux et socioprofessionnels du cowboy solitaire Berrof, aux hommes « politically incorrect » des Invincibles, à Marc, protagoniste de Minuit, le soir, en lutte contre ses tendances violentes, ou encore, plus généralement, à la propension de plusieurs protagonistes à faire fi des lois ou à défier l'autorité. Dans un même ordre d'idées, l'ambiguïté morale du policier Mike Sweeney dans la série canadienne Durham County était un de ses traits centraux; de son côté, le gentil détective Jake Doyle (Republic of Doyle) est lui aussi un homme réfractaire à l'autorité et n'ayant pas peur de faire une entorse à la loi afin de résoudre une enquête.

Qu'il s'agisse d'axer le récit sur les infractions criminelles (fraude, vol, meurtre), sur les comportements sexistes ou racistes, ou encore sur les écarts matrimoniaux, les séries aiment à représenter des masculinités qui sont attirées par des comportements illégaux ou immoraux, ou du moins font preuve d'une plus grande mobilité morale

²⁴⁴ Nous mentionnons ici quelques autres séries qui n'ont pas fait l'objet d'une analyse, mais qui ont été visionnées et qui corroborent cette vision.

que la plupart des personnages féminins. Encore une fois, il importe ici de souligner les raisons institutionnelles et législatives qui permettent ce genre de représentation : les séries câblées peuvent notamment représenter plus facilement des actes moralement répréhensibles, de même que l'assouplissement des lois de radiodiffusion concernant les représentations violentes ont certes joué un rôle. Qui plus est, selon Nathalie Perreur, les néo-séries, surtout celles associées au genre policier, rejettent désormais une conception manichéenne du monde au profit d'une vision plus ambiguë de la réalité sociale au sein de laquelle « [l]es frontières entre le bien et le mal, de plus en plus flottantes, sont constamment remises en question au gré des situations » (2011, p. 104). Par conséquent, loin d'être simplement célébrées, « les néo-séries traitent avec un réalisme critique les pratiques plus ou moins légales des représentants de la justice » (Perreur, 2011, p. 98). Néanmoins, cette tendance narrative nous a aussi semblé servir à réaffirmer une norme de genre tenace concernant la liberté que l'homme doit affirmer face aux lois et à la société. Comme le souligne en effet Jost : « Si certains mensonges sont "sauvables" pour une morale utilitariste, le problème, pour les méchants de série, c'est que leur femme est plutôt adepte d'une morale déontologique condamnant a priori l'acte de mentir. » (2015, p. 169-170) Par conséquent, si ces personnages favorisent des réflexions proprement éthiques sur nos normes et comportements sociaux, ils contribuent également à véhiculer une vision différentielle du rapport entre morale et genre, renforçant aussi par le fait même d'autres dichotomies genrées, telles qu'autonomie/respect des règles, action/soumission, nature/culture 245246. Certes, cette tendance à l'exploration de

Nous pourrions dire que la morale des femmes est ainsi davantage représentée comme étant axée sur les devoirs et la conformité vertueuse aux règles, celle des hommes obéissant pour sa part aux lois supérieures de la nécessité, du machiavélisme et de l'exceptionnalisme.

²⁴⁶ Ainsi, le Dr Gregory House (*House, M.D.*, Fox, 2004-2012), est un personnage populaire et fascinant. Génie de la médecine, ses entorses multiples au code déontologique sont évidemment pardonnées sur le compte de ses aptitudes exceptionnelles; toutefois, elles permettent aussi de le représenter comme un être autonome, libre penseur, répugnant à suivre les règles et à remplir ses tâches administratives. Alors que ses problèmes physiques et psychologiques prendront de l'ampleur

personnages sociopathes ou à la moralité plus ambiguë n'a pas épargné les femmes (Kotsko, 2012). Songeons simplement aux personnages de Nancy Botwin (*Weeds*, Showtime, 2012-) ou de Jackie Peyton (*Nurse Jackie*, Showtime, 2009-2015) dont l'implication directe dans le monde des stupéfiants, soit à titre de vendeuse, soit à titre de consommatrice assidue, en ont fait des modèles féminins exemplaires de cette nouvelle tendance. Le succès critique de la série *Damages* (FX, 2007-2012) est aussi redevable à la complexité morale, voire à la méchanceté de son personnage principal, Petty Hewes (Glenn Close). Néanmoins, au sein de cette catégorie narrative, les hommes apparaissent encore surreprésentés. Il nous semble par conséquent manifeste que cette tendance narrative possède une dimension genrée.

12.6 Les masculinités télévisées à la rescousse de la légitimité culturelle

À l'issue de cette recherche, il nous semble également impératif de faire un retour sur une notion importante, mais que nous n'avons pu aborder jusqu'à maintenant, à savoir celle de la *qualité télévisuelle*. Cette thèse partait en effet du constat que les séries télévisées ont gagné en légitimité au 21^e siècle: chercheurs, journalistes, critiques et membres de l'industrie parlent fréquemment de la nouvelle « qualité » des séries télévisuelles (Esquenazi, 2010; Jancovich et Lyons, 2003; McCabe et Akass, 2007; Martin, 2013; Mittell, 2015; Nelson, 2007; Pérez-Gómez, 2011), affirmant que nous vivons un troisième âge d'or du médium ou une révolution créative (Martin, 2013; Sepinwall, 2015). Comme nous l'avons démontré, cette rhétorique célébrant la « qualité » des séries ne se limite pas aux États-Unis, mais est également perceptible au Québec et même, de plus en plus, au Canada anglais. Dans la problématique, il nous avait semblé nécessaire de préciser brièvement que ce discours sur la qualité

au fil des saisons, House prendra finalement la décision de simuler sa propre mort et s'enfuira avec son meilleur ami Wilson, s'exilant ainsi de la société.

télévisuelle a comme particularité de concerner majoritairement des œuvres centrées sur des personnages masculins. De prime abord, cette précision avait uniquement pour but de justifier la pertinence de notre recherche : si tant de gens parlent et encensent des séries centrées principalement sur des hommes, il apparaissait pertinent d'étudier les modèles de genre qu'elles mettent en scène! Toutefois, à l'issue de cette recherche et de la complexité paradoxale des représentations que nos analyses ont révélée, il nous semble impératif de faire un retour sur ce constat et de conclure par une réflexion sur les luttes de sens et les visions genrées qui se cachent derrière l'engouement pour la qualité télévisuelle. L'étude des masculinités télévisées doit se conjuguer à une réflexion critique sur les processus de légitimation culturelle, et donc sur les rapports de pouvoir qui se tissent non pas seulement entre les personnages des séries télévisées, mais aussi au sein de l'industrie télévisuelle elle-même et de ses productions.

12.6.1 Les enjeux idéologiques de la qualité

Afin de comprendre les enjeux idéologiques de la qualité télévisuelle, quelques précisions terminologiques et théoriques sont nécessaires. La qualité est en effet un de ces mots si souvent évoqués, mais si rarement définis. Souvent considérée comme une caractéristique objective d'une œuvre – il suffirait de voir la qualité pour la reconnaître –, celle-ci renvoie à un terme plus « confus » qui peut avoir des définitions variées selon les contextes (Bignell, 2013, p. 179). La qualité télévisuelle doit en effet être définie comme un terme générique (Cardwell, 2007; Brunsdon, 1990), à savoir un « ensemble de caractéristiques » (Cardwell, 2007) thématiques et formelles qui permet de distinguer certaines œuvres du reste d'une production médiatique jugée plus convenue. Comme le rappelle Sarah Cardwell, une série dite « de qualité » n'est pas la même chose qu'une « bonne » série qu'on apprécie

personnellement (2007). La qualité télévisuelle est un jugement que l'on peut porter sur une œuvre à travers la reconnaissance de certaines caractéristiques thématiques et formelles, et ce sans pour autant l'aimer personnellement. Une fiction peut également obtenir des cotes d'écoute jugées décevantes, tout en se voyant attribuer le statut d'œuvre de qualité, comme c'est souvent le cas concernant les séries états-uniennes ou canadiennes, souvent issues du câble, et ayant des cotes d'écoute habituellement inférieures aux séries des networks²⁴⁷. La définition de la qualité (ses thématiques, les genres qui peuvent lui être associés, son esthétique, ses liens présumés avec d'autres arts) varie ainsi d'une époque et d'une culture à l'autre, et doit pour cette raison être appréhendée comme une construction culturelle. La qualité se fonde sur des jugements thématiques, narratifs, créatifs et esthétiques qui s'appuient nécessairement sur une stratégie de distinction (Bourdieu, 1979) dépendante de la création d'une hiérarchie culturelle.

Certes, afin de penser adéquatement les phénomènes culturels contemporains, il importe de se distancer du modèle bourdieusien classique de la légitimité, « déterministe » et « holiste » (Glevarec, 2013), lequel suppose une vision unitaire et homogène de la culture, en plus d'expliquer la supériorité sociale d'une œuvre ou d'un art par son association aux classes sociales supérieures. Les possibilités de variations interprétatives des publics, ainsi que la plus grande mobilité des pratiques culturelles contemporaines (Glevarec, 2013) empêchent d'endosser le « modèle structuraliste des rapports entre position sociale, pratiques et question de ladite domination sociale » (Glevarec, 2013, p. 36-37) que proposait Bourdieu à travers sa théorie de la distinction (Bourdieu, 1979). Tel n'est pas notre but : nous situons plutôt le phénomène de la *Quality TV* dans un contexte de postlégitimité culturelle (Maigret

²⁴⁷ Par exemple, la série québécoise *Série noire* a pu être décrite comme une œuvre de grande qualité, tout en récoltant des cotes d'écoute jugées décevantes.

et Macé, 2005; Glevarec, 2005, 2013), marqué par une « hétérogénéisation des ordres de légitimité » (Glevarec, 2005)²⁴⁸.

Néanmoins, tout en reconnaissant cette diversité des ordres culturels ainsi que l'affaiblissement des distinctions entre culture d'élite et culture de masse, il y a encore néanmoins présence de processus de légitimation et de hiérarchisation culturelles, et donc une certaine homogénéité derrière les discours critiques concernant la qualité télévisuelle; la nouvelle popularité du médium n'est donc pas exempte de tels processus de distinction, loin de là. Comme le rappelle Xavier Molénat (2011), quand il est question de jugements sur la qualité des séries télévisées, « il y a série et série... » Bien que les fictions télévisuelles aient gagné en popularité et en notoriété, celles-ci ne peuvent pas toutes aspirer au statut d'œuvre supérieure, pas plus que l'ensemble du médium ne s'est vu légitimé par les tenants de la Quality TV: « [...] la légitimité acquiert une autonomie qui va tenir à la hiérarchie interne que les experts, les amateurs ordinaires ou les spécialistes d'un genre établissent dans un genre donné. » (Glevarec, 2013, p. 86) Selon nos observations, la distinction s'appuie peut-être moins aujourd'hui sur des divisions socioéconomiques que sur des dimensions genrées.

²⁴⁸ Autrement dit, il est aujourd'hui plus facile pour un téléspectateur de contester la qualité d'une œuvre ou la hiérarchie télévisuelle, voire d'en proposer une autre; la personnalisation des goûts télévisuels, renforcée par une conception algorithmique des visionnements, contribue certainement à cette fragilisation d'une légitimité culturelle pensée comme « objective ». Comme le résume Hervé Glevarec : « […] une valorisation sociale de tel bien culturel ne préjuge pas des effets d'assentiment des individus. Entre la légitimité culturelle et la préférence, il faut introduire le goût, la légitimité n'est ni la cause, ni la synthèse des goûts. » (2013, p. 93).

12.6.2 Quand le masculin légitime la télévision : appréhender la qualité télévisuelle selon une perspective genrée

Tel que nous l'avions mentionné au début de cette recherche, une proportion significative de séries télévisées nord-américaines considérées comme « légitimes » ou « de qualité » ont effectivement pour particularité de mettre en scène une majorité de personnages masculins. La thématique de la masculinité y apparaît souvent, explicitement ou implicitement, centrale. Certains chercheurs et journalistes ont commencé à documenter et critiquer cette prédominance des hommes et de la thématique de la masculinité dans la nouvelle *Quality TV* états-unienne (Imre, 2009; Lotz, 2014; Martin, 2013) :

Though a handful of women play hugely influential roles in this narrative—as writers, actors, producers, and executives—there aren't enough of them. Not only were the most important shows of the era run by men, they were also largely about manhood—in particular the contours of male power and the infinite varieties of male combat. (Martin, 2013, p. 13)

Or, si de telles tendances peuvent sembler anecdotiques, ou le fruit des aléas de la création, un macro-regard révèle au contraire que ce phénomène outrepasse les frontières. Certes, il s'agit d'une majorité de séries, non d'un phénomène d'exclusivité: certaines fictions centrées sur des femmes ont bien évidemment été consacrées comme œuvres de qualité et ont attiré l'attention d'universitaires et de critiques (Sex and the City, Damages, Desperate Housewives, The Good Wife, etc.), mais celles-ci apparaissent minoritaires au sein du canon consacré. Plus important encore, parmi les œuvres légitimées, certaines le sont plus que d'autres, c'est-à-dire qu'elles font davantage consensus ou sont carrément appréhendées en tant que parangons ou « références » (Jousse, 2007). Et dans ce cas, les œuvres en question concernent des personnages masculins. Aux États-Unis, ces exemples canoniques de

la qualité télévisuelle sont si souvent évoqués qu'ils sont devenus quasi indétrônables: The Sopranos, Breaking Bad, Mad Men, The Wire, True Detective²⁴⁹...Dans une édition renouvelée de son ouvrage The Revolution Was Televised (2015), Alan Sepinwall souligne aussi, jusqu'en couverture, l'importance des Sopranos, de Mad Men, de Breaking Bad et de Lost – toutes des séries peuplées prioritairement de protagonistes masculins – pour l'innovation et la révolution des fictions télévisuelles. Il est évidemment possible de contester personnellement la qualité de ces séries ou leur préférer d'autres œuvres; toutefois, ce dont il est question ici est la prédominance consacrée de ces séries dans le champ des études télévisuelles et, plus largement, dans les discours critiques sur la télévision.

Au Québec, hormis une exception notable — *Unité 9*, un téléroman centré sur une prison pour femmes, où la question des inégalités systémiques et des rapports de pouvoir (affectifs, économiques et sexuels) dont plusieurs détenues sont victimes est frontalement abordée —, la majorité des séries contemporaines ayant été associées à l'âge d'or ou à une nouvelle « maturité du médium » (Picard, 2013) mettent elles aussi principalement en scène des personnages masculins et ont été créées/réalisées par des hommes : *Minuit, le soir, Le négociateur, Les Invincibles, Aveux, 19-2, Les beaux malaises, Série noire.* De même, entre autres exemples, l'engouement et la reconnaissance internationale des séries canadiennes *19-2* et *Durham County* nous semblaient être le signe d'un attrait similaire pour la thématique de la masculinité en crise et l'exploration d'hommes tourmentés.

La thématique de la masculinité a souvent été prédominante dans les stratégies de légitimation de la télévision et, plus encore, de plusieurs autres médias et formes d'art (Sellier et Viennot, 2004). Durant les années 1950 aux États-Unis, le premier âge d'or de la télé, associé aux dramatiques en direct des séries d'anthologie, affichait un

²⁴⁹ Rappelons qu'il s'agit des quatre titres mentionnés par le journaliste Brett Martin (2013) dans le titre de son ouvrage.

intérêt similaire pour la crise existentielle et identitaire des hommes (Marty, Patterns, Requiem for a Heavyweight, The Comedian, etc.). De même, selon Kenneth Hey (1983), la thématique de la masculinité était tout autant centrale dans la production théâtrale de cette décennie. Les processus de légitimation des séries télévisées s'apparentent aussi grandement à ceux ayant concerné l'autre médium audiovisuel, le cinéma, à partir des années 50, par exemple la nouvelle vague française et la Politique des auteurs des Cahiers du cinéma. Comme le rappellent Kim Akass et Janet McCabe (2014), l'association entre la nouvelle Quality TV et ces moments antérieurs de légitimation du cinéma s'impose ainsi comme une évidence :

En cherchant à comprendre la nature de la forme filmique et son esthétique, forgeant même pour cela un nouveau vocabulaire — l'auteur, la mise en scène — ces intellectuels cherchaient à comprendre ce qui fait la singularité du film [...] Dans leur revue, et à travers elle, leur approche intellectuelle de la critique, les formes choisies pour articuler de nouvelles manières de penser et de regarder un film, ont créé de nouvelles catégories discursives et initié une véritable révolution dans le cinéma. (p. 123)

Or, les nobles tentatives de légitimation d'un art et de ses singularités s'accompagnent aussi souvent de stratégies beaucoup plus singulières, à savoir la valorisation par les voies du masculin. Jadis dévalorisé et perçu comme un divertissement pauvre (*lowbrow*) et de masse (Baumann, 2007), le cinéma s'est ainsi vu légitimé à partir de la seconde moitié du 20^e siècle grâce à une valorisation emphatique de l'Auteur (une singularité créatrice et artistique) et du *masculin* (Burch et Sellier, 2009). Progressivement, cette stratégie de distinction a contribué à la montée du médium au sein de la hiérarchie culturelle²⁵⁰. Comme Geneviève Sellier

²⁵⁰ Cet argument peut être avancé malgré les critiques négatives portant sur une proportion significative de la production cinématographique, notamment hollywoodienne. Malgré ces jugements négatifs, il vient rarement à l'esprit de quelqu'un de se vanter de ne jamais regarder de films ou de ne jamais aller au cinéma. De même qu'il ne viendrait jamais à l'esprit de quelqu'un de se vanter de ne jamais lire un livre...si ce n'est peut-être au sein de certaines cultures masculines (Kimmel, 2008, 2012) où la légitimation doit impérativement se faire en marge de *toute* légitimité culturelle. Ce point

l'a expliqué, la nouvelle vague française, dont les réalisateurs ont également contribué à la Politique des auteurs, était un cinéma « à la première personne du masculin singulier » (2005b, p. 6) où les femmes étaient autant inexistantes derrière la caméra²⁵¹ que secondaires devant son objectif, étant confinées tout au plus au rôle d' « objet de fixation amoureuse » (Sellier, 2005, p. 15) pour le héros. Associé à un cinéma de l'intime, souvent profondément apolitique, peu sensible à l'exploration critique des rapports sociaux de sexe, le « "cinéma d'auteur" au masculin [serait] resté depuis plus de quarante ans le lieu privilégié d'une culture d'élite qui se nourrit de la conviction que le seul modèle légitime de création est individualiste et solitaire, à l'écart des soubresauts du social et du politique [...] » (Sellier, 2004, p. 119).

Par conséquent, la nouvelle légitimation des séries télévisées par les voies majoritaires – sans être exclusives – du masculin apparaît selon nous tout aussi probante : non seulement ceci transparaît-il dans la liste des œuvres les plus plébiscitées, mais cette légitimation se fait aussi par une valorisation similaire de l'Auteur (Akass et McCabe, 2014; Jost, 2014a, b; Thompson, 1996), à la différence toutefois qu'à la télévision, celui-ci renvoie habituellement au *showrunner* plutôt qu'au réalisateur²⁵². Comme nous l'avons démontré dans une autre contribution (2014), le statut d'auteur est de plus en plus fréquemment associé au créateur d'une

nous semble important, car un tel type de jugement est un signe d'une perception hiérarchique des médias. Le fait que plusieurs personnes se vantent de ne pas avoir de téléviseur ou de ne jamais regarder la télé est le signe de son statut inférieur. C'est à partir de cette généralisation que peut être compris le phénomène de légitimation des séries télé.

²⁵¹ Agnès Varda est souvent évoquée en tant que contre-exemple et elle fut même surnommée la « mère de la Nouvelle Vague » ; or, comme le rappelle Sellier, son premier film, *La Pointe courte*, date de 1954, soit avant la période qualifiée de Nouvelle vague, qui plus est « totalement en marge du circuit commercial » (2005b, p. 6).

²⁵² À noter toutefois que la figure du réalisateur monte elle aussi en puissance à la télévision. Selon John T. Caldwell (2008), plusieurs séries états-uniennes produites depuis 2000 ont comme particularité d'être associées à un réalisateur de renom, non pas à leur scénariste ou *showrunner*. Cette nouvelle légitimité est indissociable de la télévisualisation (Caldwell, 1995) grandissante des séries, et donc de l'importance dévolue à l'esthétique et au visuel. Soulignons qu'au Québec, le réalisateur est d'autant plus à l'avant-plan des discours sur la qualité : puisqu'une série est souvent entièrement réalisée par la même personne, la légitimité peut plus facilement lui être associée.

série ou à son *showrunner*; la parenté artistique de l'œuvre est par conséquent attribuée à un créateur singulier. Alors que la création d'un film ou d'une série télé ne peut qu'être un acte collectif (Allen, 1992; Caldwell, 2008; Cantor, 1980, p. 82), la valorisation d'une singularité créatrice permet d'extraire rhétoriquement l'œuvre du marasme d'une production culturelle industrialisée et sérialisée. Selon François Jost, la *Quality TV* est indissociable de cette notion de l'auteur-showrunner, et la dimension genrée de cette figure transparaît dans les exemples qu'il donne :

Alors que pendant des années les séries étaient attribuées à un nom qui renvoyait en fait à une pluralité d'auteurs, ce que j'ai appelé un "alias" (Jost 2003), aujourd'hui les séries d'HBO (puis AMC et de Showtime) sont valorisées par un nom d'auteur, qui n'est pas loin de recouvrir la figure du génie inspiré, qu'il s'agisse d'Alan Ball (avec Six Feet Under et True Blood) ou de Tom Fontana (Oz). (Jost, 2014a, p. 19)

Dans une anthologie des *Cahiers du cinéma*, Thierry Jousse affirme également que cette revue a travaillé depuis les années 1990 à l'élaboration d'une « politique des séries » faisant suite à la politique des auteurs des années 1960 et cherchant à légitimer les œuvres télévisuelles sur la base de critères similaires, à ceci près qu' « [i]ci, ce ne sont plus les réalisateurs qui sont les maîtres-d'œuvre mais plutôt les auteurs-producteurs comme Steven Bochco, David E. Kelley, David Chase, JJ Abrams, tous personnages-clé de cette nouvelle vague (vogue?) des séries. » (2007, p. 313)

Il faut évidemment se garder d'interpréter ce phénomène comme étant uniquement le signe d'un favoritisme des productions réalisées par des hommes; il s'agit plus généralement d'un problème systémique qui renvoie à une perception encore profondément genrée du génie et de la création artistique (Huyssen, 2004; Milestone et Meyer, 2012; Naudier et Rollet, 2007; Sellier, 2004) en tant qu'« idéal masculin », ce qui restreint l'accès des femmes aux postes créatifs les plus légitimes, tels que

ceux de réalisatrice (Milestone et Meyer, 2012, p. 80) ou de *showrunner*. La reconnaissance des préjugés culturels et systémiques permet de contrer l'argument, si souvent évoqué, que les jugements de qualité, pourtant bien intentionnés, ne résulteraient que de la qualité « objective » et du hasard des œuvres produites. Au contraire, nous avançons que non seulement des jugements de valeur agissent-ils sur l'évaluation des productions culturelles, mais que des contraintes agissent aussi en amont du processus créatif.

Comme nous l'avons également démontré, la problématique de la qualité télévisuelle ne renvoie pas uniquement à la question du genre de ses créateurs, mais elle concerne aussi la thématique de la *masculinité*. Un des exemples les plus emblématiques étant selon nous *Durham County*, encensée comme une série de qualité menée par une équipe de création majoritairement féminine, mais dont la légitimité semble davantage résulter du choix du genre de la série policière et du fait que le récit porte sur les tribulations d'un groupe essentiellement masculin de protagonistes moralement ambigus. Sans retomber dans une essentialisation des catégories, les processus de légitimation télévisuelle semblent ainsi s'appuyer sur une conception que tout ce qui est masculin (thématiques, genres cinématographiques ou télévisuels, identité sexuée des protagonistes) peut contribuer à la légitimation, alors que le féminin est associé à une culture de masse plus consensuelle : « Television has always been associated with the feminine, because of its position within the home and its historically greater appeal to female audiences. Part of its status as low other has to do with this association. » (Hilmes, 2005, p. 113)

Selon Michael Z. Newman et Elana Levine, la légitimation de la télévision procède souvent par cette voie d'une distinction genrée, notamment d'une distanciation de tendances narratives et thématiques culturellement définies comme étant « féminines » (2012, p. 89-99). Ces auteurs font d'ailleurs remarquer que les séries télévisées les plus légitimes ont pour caractéristique récurrente d'être

feuilletonnesques (serialized), c'est-à-dire d'avoir des épisodes ouverts permettant le développement d'un récit à travers la cumulation des segments narratifs; or, les critiques et promoteurs nient habituellement le legs des feuilletons et des daytime soap operas, puisque l'association à ces formes narratives ou à « la logorrhée persistante du soap » (Esquenazi, 2010, p. 115) est dévalorisante (Newman et Levine, 2012, chap. 5, p. 80-99; voir aussi Imre, 2009, p. 393; Mills, 2013, p. 63). Soulignons que cette situation est plus évidente dans les milieux francophones où le terme « feuilleton » n'est presque jamais mentionné, au profit de celui, plus générique et moins connoté, de série. La réactualisation de genres cinématographiques qualifiés de « masculins », tels que les récits policiers, western ou de gangsters, a d'ailleurs grandement contribué à la légitimation de la télévision.

Comme notre recherche a également révélé (chap. V), les stratégies promotionnelles des chaînes câblées, telles que HBO, Showtime, AMC ou FX, sont souvent axées sur une association à la catégorie générale de la masculinité. Cela ne préjuge évidemment en rien de l'identité des téléspectateurs : l'important est simplement de véhiculer cette image d'un contenu plus « masculin » que « féminin » ²⁵³. Les stratégies de légitimation et de promotion s'appuient ainsi implicitement sur un dualisme culturel encore profondément « sexué » (Sellier, 2005b) entre culture d'élite et culture de masse (Newman et Levine, 2012; Sellier, 2005a) et ce, même si les représentations télévisées peuvent contribuer, du même coup, à une transformation et à une complexification des identités de genre (Mittell, 2015). Le fait que le renouvellement

²⁵³ C'est ce qui pourrait aussi expliquer les comparatifs les plus souvent employés concernant la qualité télévisuelle. En effet, alors que la forme de la plupart des nouvelles séries est hybride, les critiques mettent habituellement l'accent sur les inspirations génériques qualifiées de « masculines ». Par exemple, une série comme *Mad Men* possède tout autant des accointances avec le cinéma hollywoodien des années 50-60 qu'avec la forme feuilletonnesque des *soap operas*. Pourtant, la première comparaison l'emporte haut la main. Lors d'une entrevue, le célèbre auteur Stephen King avait d'ailleurs affiché son mépris pour *Mad Men* en prétextant : « I think it's basically soap opera, and if I want soap opera, I watch *Revenge*. That show is crazy, but they have great clothes. » (Jeffery, 2013) Certains journalistes commencent d'ailleurs à critiquer cette minoration du legs des feuilletons et des *soaps* dans les discours sur la *Quality TV*, et rappellent par le fait même le lien indéniable entre cette dévaluation et la culture féminine (Berlatsky, 23 août 2015; Nikolas, 5 juillet 2013).

de l'intérêt pour la qualité télévisuelle agisse en contrepoint de la popularité de la téléréalité, globalement perçue comme un divertissement féminin ou carrément de la « trash TV », peut aussi être perçu comme un signe de cette hiérarchisation genrée des productions télévisuelles : à un bout du spectre se trouveraient les œuvres légitimes (les séries télévisées) associées à une rhétorique oppositionnelle et distinctive, à l'instar de la masculinité (« ce n'est pas de la télé »²⁵⁴), à l'opposé celles qui se présentent comme l'évolution naturelle du médium, jusque dans l'appellation qui leur est consacrée (téléréalité). La télévision ayant habituellement été définie comme un médium féminin (Hilmes, 2005; Imre, 2009; Petro, 1986) et conçue par l'industrie comme s'adressant principalement aux femmes (Feasey, 2008; Spigel, 1992), la valorisation de la masculinité favoriserait ainsi une transformation de la perception des fictions télévisuelles, tout en suggérant leur opposition au reste de la programmation divertissante de ce média de masse.

En somme, la *Quality TV* rend compte d'une hiérarchie culturelle implicite au sein de laquelle la masculinité est souvent perçue comme étant plus sérieuse, élitiste, de qualité, « authentique » (Huyssen, 2004, p. 51), voire plus *universelle*, alors que la féminité et les femmes sont associées à la culture de masse. Comme le rappelait Andrea Huyssen (2004), depuis le 19^e siècle, les discours « politique[s], psychologique[s] et esthétique[s] » associent « le genre féminin aux masses et à la culture de masse, tandis que la culture noble, qu'elle soit traditionnelle ou moderne, demeure très clairement un domaine d'activité masculine » (p. 51). Sans nier que certaines branches de la culture masculine fassent l'objet de critiques négatives, l'histoire culturelle laisse néanmoins transparaître une valorisation du masculin qui conteste l'adage bien connu de l'égalité dans la différence. Si la différence est valorisée, elle n'en est pas moins hiérarchisée.

²⁵⁴ Le célèbre slogan promotionnel de HBO de 1996 à 2009, « It's Not TV. It's HBO. », est l'exemple emblématique d'une telle stratégie de distinction.

La conception de la culture de masse comme étant féminine a aussi pour effet de cacher une évidence, à savoir que « ce sont les hommes qui ont toujours conservé la maîtrise réelle des productions de la culture de masse » (Huyssen, 2004, p. 73). Certes, la télévision a toujours affiché une hybridité de genre qui contredit son essentialisation ²⁵⁵ (Joyrich, 1990). Malgré tout, les stratégies de légitimation s'appuient souvent sur une telle conception essentialiste et sur le « caractère hégémonique du modèle masculin de la création » (Sellier, 2004, p. 114) afin de valoriser la nouvelle production télévisuelle comme étant meilleure, différente, salvatrice. Dans la section de l'anthologie des *Cahiers du cinéma* (Jousse, 2007) consacrée aux nouvelles séries « américaines », deux fictions se voient d'ailleurs octroyer une section spéciale, signe de l'importance qu'y a accordée la célèbre revue : *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) (p. 350-358) et 24 (FOX, 2001-2010) (p. 359-368), deux œuvres estimées et populaires, certes, mais également caractérisées par la mise en scène d'une masculinité hégémonique et hyperviolente. Certains y verront un hasard; nous y voyons un signe de légitimité.

Selon François Jost: « Le moment où surgit le débat sur la qualité est toujours le symptôme d'autre chose et ce quelque chose change selon les contextes d'apparition. » (2014b, p. 5). Le nouvel engouement pour la qualité télévisuelle est en effet indissociable de la transformation du paysage télévisuel, en premier lieu de la montée en puissance des chaînes câblées (de base et *premium*) et du début de leur production de séries originales. La multiplication des chaînes, et dès lors de l'offre télévisuelle, a ainsi provoqué une perturbation majeure de l'industrie et l'augmentation des stratégies de distinction cherchant à attirer des spectateurs. Dans un tel contexte, la recrudescence d'un discours sur la *Quality TV* était, sinon

²⁵⁵ « Noting the ways in which TV has been portrayed as feminine in both film and mass culture criticism [...] I argue that while such tropes of analysis are seductive, they are also potentially dangerous, encouraging critics to ignore the complexities and contradictions of gender inscription as well as the other fields of difference (race, class, age, and so on) which traverse the TV text and audience alike. » (Joyrich, 1990, p. 156-157)

inévitable, du moins fortement prévisible. Mais plus encore, l'avènement de cet intérêt pour la qualité télévisuelle s'explique par la crise que vit le médium lui-même (Akass et McCabe, 2014, p. 124), désormais concurrencé par Internet, la pratique répandue du téléchargement ainsi que les nouveaux services de diffusion en streaming. Face à une perte progressive de téléspecteurs-payeurs ou payants – car là se trouve l'enjeu –, la télévision ne peut plus justifier son existence en se définissant uniquement en tant que médium de masse. Grâce à ses nouvelles stratégies de promotion et de légitimation, grandement récupérées par les universitaires et les journalistes, la télévision tente de justifier sa place par une association emphatique au cinéma²⁵⁶ et à la culture masculine, cherchant aussi à attirer un nouveau public (notamment les intellectuels, l'élite socioéconomique et les hommes) jadis moins enclin à regarder la télévision. Il y a plus de deux décennies déjà, Lynn Joyrich interprétait la popularité de l'hypermasculinité à la télévision comme étant une stratégie de défense légitimante :

By aiming for the status of "quality" television (producing texts that can function under the name of an author), creating "proper" spectator distance by mimicking cinematic conventions, or obsessively remarking the masculinity of their thematics, some programs attempt to evade TV's feminization. Yet attempts at denial and male masquerade can produce problems which emerge on the surface of "masculine" texts. Faced with contradictions created by the imperative to inscribe order in a medium that disallows resolution and the demand to be "manly" in the "feminized" world of TV, these texts yield a realm of masculine excess that demonstrates their fragile position within both TV's hyperrreality and a "hypermasculinity" that is its defense. " (Joyrich, 1990, p. 166)

En 2016, ses propos nous semblent toujours d'actualité.

²⁵⁶ Sans nier les influences extérieures, il est nécessaire de rappeler qu'une vision essentialiste des médias audiovisuels sous-tend la définition des séries télé comme étant plus « cinématographiques ». Même si elle s'appuie sur des similitudes esthétiques ou en termes de moyens de production, cette comparaison est symptomatique d'une conception de la télévision en tant que médium inférieur. Ce critère de définition de la qualité n'est pas simplement descriptif, mais normatif.

12.6.3 Pour une éthique de la qualité

La notion de qualité télévisuelle est l'objet d'incessants débats en études télévisuelles et en cultural studies, non seulement en ce qui concerne sa définition, mais aussi plus largement l'importance qui devrait lui être accordée. Il va sans dire que la visée éthique et pluraliste des cultural studies, centrée sur un refus de ratifier les hiérarchies culturelles (Maigret, 2009, p. 13) ou d'endosser une conception élitiste et légitimiste de la culture (Macé, 2006b, p. 12), amène plusieurs chercheurs à ressentir un malaise face à toute forme de référence à la « qualité ». Plusieurs d'entre eux affirment que les études télévisuelles devraient refuser catégoriquement de s'impliquer dans ce débat, au nom de la diversité des goûts du public (Dasgupta, 2012). Toutefois, le refus de toute réflexion sur la qualité télévisuelle, au sein d'un champ de recherche qui se cantonnerait ainsi à la célébration descriptive des pratiques et productions culturelles, court aussi un risque important, à savoir celui d'une accréditation d'une hégémonie néolibérale insensible aux inégalités sociales, normatives et représentationnelles. Il s'agit là, plus généralement, d'une dérive propre aux cultural studies: la revalorisation des capacités critiques et interprétatives des téléspectateurs, certes souhaitable, a parfois mené à une négation de tout caractère effectif des rapports de pouvoir et même, dans certains cas, à l'apologie d'une « doctrine libreéchangiste de la "souveraineté absolue du consommateur" » (Mattelart et Neveu, 2008, p. 98):

in its inference in the process that value is merely a personal matter, the democratic thrust appears to have become unhappily caught up with the populist individualism and hedonism shot through with the interest of late capitalism and dis-articulated from ethics and progressive politics. (Nelson, 1997, p. 226)

Cette dérive populiste d'une branche des *cultural studies*, centrée sur la célébration d'une liberté quasi absolue quant à l'interprétation des textes (Fiske, 2008, 2011), a d'ailleurs été critiquée par d'autres chercheurs. À notre avis, le fait de reconnaître la dimension culturelle et subjective de la qualité télévisuelle ne devrait pas mener à un refus catégorique de toute réflexion normative et éthique à ce sujet. L'objectif n'est donc pas de refuser le débat (Brunsdon, 1990, p. 73; Buonanno, 2014, p. 173), mais de le complexifier. En effet, comme le rappelle Jost (2014a) : « la qualité n'est pas une propriété constitutive des biens culturels [...], mais l'apposition d'une norme. Qu'elle le revendique ou non, toute définition de la qualité est normative » (p. 11). Tout en encourageant une pluralité d'ordres culturels et une plus grande ouverture aux différences de goûts, il est certainement possible de défendre la qualité télévisuelle de certaines œuvres, mais au sein d'une conception éthique, plus inclusive et diversifiée, consciente de ses hiérarchies et encline à les bouleverser.

Le problème central des discours contemporains sur la qualité télévisuelle est en effet, selon nous, leur caractère restrictif et genré. Notre objectif n'est donc pas de contester l'existence des séries dites « de qualité » ou de contester toute présence de la thématique de la masculinité; il s'agit évidemment d'un sujet pertinent. L'objectif est plutôt de contester leur hégémonie, et donc les jugements de valeur implicites, voire inconscients, qui mènent facilement à la légitimation de ces œuvres, au détriment d'autres qui pourraient certainement être reconnues comme « de qualité » au sein d'une conception moins restrictive qui embrasserait une plus grande diversité de thématiques, d'esthétiques et d'affects. Face à la *Quality TV*, l'une des responsabilités des chercheuses et chercheurs est de « faire comprendre quels sont les enjeux et militer pour que la qualité ne s'identifie pas à la seule satisfaction du public, mais soit évaluée au travers de toutes ses dimensions. » (Jost, 2014b, p. 8) L'un des enjeux brûlants nous semble justement être celui de la reconnaissance des normes culturelles qui orientent nos jugements de qualité et ont un impact décisif sur les projets financés. Et cette critique ne concerne pas uniquement le genre, mais aussi

l'orientation sexuelle, l'ethnie ou l'âge des créateurs et protagonistes des séries dites de qualité. En tant qu'identité culturelle triplement invisible et normalisée, l'homme caucasien hétérosexuel se voit ainsi attribuer une place disproportionnée au sein des récits, puisque cette invisibilité des marqueurs identitaires lui permet d'être interprété comme un modèle *universel* de l'humanité auquel tous pourraient s'identifier (Nelson, 1997, p. 109). Par la même occasion, cette universalité présumée favorise l'appréciation critique de l'œuvre. Reconnaître la prédominance transnationale de l'homme blanc hétérosexuel dans les séries dites « de qualité » est nécessaire à la mise en place d'une conception plus inclusive, égalitaire, et diversifiée de la légitimité culturelle.

De plus en plus de créatrices et créateurs, telles que Jill Soloway (Transparent, Amazon video, 2014-) et Shonda Rhimes (Grey's Anatomy, Scandal, How to Get Away With Murder, The Catch), ont dénoncé une telle situation²⁵⁷. Le succès de Shonda Rhimes, femme afro-américaine et l'une des showrunners les plus influentes de la télévision états-unienne, est souvent évoqué comme une preuve que serait désormais acquise l'égalité des chances au sein de l'industrie hollywoodienne et ce, alors même que la réitération constante de son nom prouve, si besoin est, que les contre-exemples sont peu nombreux. Dénonçant la moins grande légitimité qui est souvent accordée à ses séries, y compris lorsque celles-ci reçoivent les plus hautes distinctions (les journalistes ressentiraient souvent le besoin de rappeler que celles-ci sont moins de qualité que les autres séries primées), Rhimes critique de manière incisive cette vision de l'universalité de l'homme blanc : « The entire world is skewed from the white male perspective. If you're a woman, they have to say it's a female-driven comedy. If it's a comedy with Latinos in it, it's a Latino comedy.

²⁵⁷ À ce sujet, voir les articles de J. Rosemberg (21 juillet 2015) et de K. Taylor (8 oct. 2011). Nous conseillons également le documentaire *Showrunners : The Art of Running a TV Show* de Des Doyle (2014). Quelques *showrunners* y critiquent le manque de diversité qui prévaut encore au sein de l'industrie télévisuelle états-unienne.

"Normal" is white male, and I find that to be shocking and ridiculous. » (Myers, 23 sept. 2015)

Au moment où commencent à poindre des critiques concernant l'hégémonie étatsunienne au sein de la nouvelle conception transnationale de la qualité télévisuelle (Buonanno, 2014), il importe de proposer une réflexion sur la qualité qui soit autoréflexive; les chercheurs doivent être conscients du fait que « les modèles académiques de légitimation et de préférence [peuvent contribuer] à "naturaliser" des hiérarchies et des échelles de valeur promptes à se fossiliser dans une certitude tenue pour acquise » (Buonanno, 2014, p. 176-177)²⁵⁸. L'enjeu actuel nous semble donc être celui d'une reconnaissance plus diversifiée de la qualité télévisuelle, une diversité sensible à l'intérêt et à la richesse d'autres vécus singuliers, sensible aussi à d'autres esthétiques, d'autres genres télévisuels, d'autres performances de genre, mais aussi, plus généralement, à une conception éthique des représentations. Pour reprendre les termes d'Andrea Huyssen: « le problème n'est pas le désir de distinguer entre les formes de l'art noble et les formes dépravées de la culture de masse et ses récupérations. Le problème surgit quand on persiste à attribuer le genre féminin à ce qui est dévalorisé. » (2004, p. 59-60) Et, ajouterons-nous, lorsque toute différence culturelle est subsumée derrière une conception large de l'« autre féminin ».

²⁵⁸ Un autre enjeu de taille est donc celui de l'impact de ces stratégies de légitimation sur les œuvres étudiées; comme nous avons tenté de le démontrer dans cette thèse, les réflexions sur la qualité télévisuelle ne doivent pas restreindre les œuvres analysées dans le milieu universitaire, sous peine d'une conception appauvrie de la complexité culturelle et genrée des médiacultures.

12.7 Retour sur la question centrale de recherche

Dans les trois derniers chapitres, nous avons tenté de mettre en lumière certaines des caractéristiques spécifiques des séries télévisées états-uniennes, canadiennes et québécoises concernant la construction des genres et les définitions de la masculinité, tentant aussi par le fait même de définir quelques archétypes. Le visionnement inductif d'un nombre important de séries a également révélé certaines tendances transnationales concernant les modèles et discours de genre, les parcours identitaires des protagonistes et la narration des œuvres. L'analyse de l'identité narrative des personnages masculins, c'est-à-dire non pas l'étude de quelques scènes ou dialogues isolés mais une approche plus globale et herméneutique du récit, a aussi permis de mettre en lumière des caractéristiques importantes des modèles de genre.

Tout comme la temporalité revêt une importance centrale pour l'identité narrative d'un individu (Ricœur, 1990), les séries télévisées usent des potentialités d'une temporalité longue et de la sérialisation afin de construire des identités en tant qu'ipséités. Nous avons ainsi analysé la diversité (Ricœur, 1990) de traits et de comportements des personnages, mais aussi leur transformation, d'une scène à l'autre ou d'un environnement à l'autre. Loin d'être interprétées comme des incohérences scénaristiques – ce que sous-entendrait une identité en tant qu'idem ou mêmeté –, ces variations peuvent être conçues comme des constructions identitaires complexes, des ipséités, lesquelles permettent d'enrichir les réflexions sur les configurations contemporaines du genre. Plus encore, la prise en compte de la narrativisation (Ricœur, 1990) de l'identité du personnage nous a amenée à investiguer plus en détail l'importance des crises identitaires ainsi que du « unhappy end » (Soulages, 2004). La tonalité négative de nombreux récits et/ou de leur conclusion laisse en effet transparaître une norme agissant sur la configuration pratique des masculinités. Celles-ci semblent fréquemment coincées entre une vision que le bonheur est

inaccessible et celle que les hommes se *doivent* de se définir et d'agir au-delà du bonheur.

Plus généralement, notre macro-analyse a révélé des paradoxes, à savoir une critique explicite des normes, couplée à une fascination indéfectible pour la masculinité hégémonique. Malgré certaines transformations, le pouvoir, l'autonomie et la profession sont également apparus comme des éléments de définition quasi inaliénables pour les personnages principaux masculins. Dans plusieurs séries, la hiérarchisation des identités narratives permet donc simultanément la représentation d'une diversité de genre et le rappel de normes masculines nécessaires à l'hégémonie actancielle. En plus de rendre compte de réflexions collectives sur les transformations culturelles et sociales, une telle tendance est peut-être aussi favorisée par l'ouverture des marchés. Le fait que la production télévisuelle soit de plus en plus pensée en fonction de son potentiel d'exportation peut amener à valoriser des modèles jugés plus consensuels ou « intemporels ». Certaines recherches précédentes sur les productions audiovisuelles avaient d'ailleurs mis en lumière cette capacité de balancement idéologique concernant la représentation des genres (de Wasseige, 2013, 2014), une ambivalence marquée par la coprésence de discours conservateurs et progressistes au sein d'une même production, « dans une industrie qui a fait de la contradiction un principe esthétique lui permettant de toucher des publics très hétérogènes » (Molia, 2012, p. 82). L'ambivalence idéologique permet de contenter un public diversifié, mais elle traduit également selon nous une aporie du genre : celle de la difficulté qu'il y a à conjuguer progressisme, à savoir un décloisonnement du genre et l'acceptation d'une multiplicité d'identités distinctes, égales et libres, tout en préservant le genre en tant que « rapport » ou principe de catégorisation sociale.

Les masculinités télévisées en Amérique du Nord depuis 2005 tentent d'apporter des réponses singulières aux paradoxes contemporains du genre et de reconstruire des modèles identitaires conscients des avancées féministes, des revendications LGBTQ,

des transformations sociales récentes et des critiques récurrentes concernant l'hégémonie. Les réponses, multiples, peuvent ainsi varier de la victimisation à la valorisation de la crise des hommes, de la représentation plus diversifiée de masculinités *complices* (Connell, 2005) à la subordination et marginalisation de nombreux individus (Connell, 2005), de la valorisation de l'homme romantique et égalitariste, à la représentation toujours importante d'une masculinité hégémonique et/ou hypervirile. Et pourtant...

Tout en saluant l'effort de diversification et de critique des modèles dits traditionnels dont font preuve de nombreuses séries, nous avons tenté de démontrer que les rapports de pouvoir qui unissent les masculinités télévisées révèlent souvent une préoccupation pour le maintien de certaines normes du masculin et du viril, conditions presque sine qua non à l'obtention de l'hégémonie actancielle. En ce sens, la diversification des modèles (de genre, de sexualité) complexifie les représentations contemporaines de ce qu'un homme peut être. Mais bouleverser notre conception de ce qu'un homme doit être ne peut s'effectuer uniquement par la diversification des personnages. Comme l'avait habilement résumé Robert Brannon (1976; cité dans Kimmel, 1994, p. 125-126), la masculinité a traditionnellement été associée à quatre grands impératifs :

- 1. "No Sissy Stuff!" One may never do anything that even remotely suggests femininity. Masculinity is the relentless repudiation of the feminine.
- 2. "Be a Big Wheel." Masculinity is measured by power, success, wealth, and status. As the current saying goes, "He who has the most toys when he dies wins."
- 3. "Be a Sturdy Oak." Masculinity depends on remaining calm and reliable in a crisis, holding emotions in check. In fact, proving you're a man depends on never showing your emotions at all. Boys don't cry.
- 4. "Give 'em Hell." Exude an aura of manly daring and aggression. Go for it.

La complexité narrative des séries, l'importance dévolue à la vie intime des hommes, la monstration accrue de leur émotivité et la télévisualisation de leur vécu subjectif viennent clairement déconstruire, du moins partiellement, les première et troisième injonctions évoquées par Brannon, à savoir la répudiation de toute forme de comportements pouvant être associés à la féminité et l'absence d'émotions. Toutefois, les trois dernières injonctions sont hautement familières à la performance publique de plusieurs protagonistes principaux que nous avons étudiés. Tout en reconnaissant la diversification des modèles, il importe donc aussi de réfléchir au « jeu des normativités » (Macé, 2000, p. 247) que traduisent les séries et, par le fait même, aux limites de genre qui perdurent tant que de telles normes sont encore maintenues. Ne devient pas personnage principal qui veut!

12.8 Conclusion

En tentant de proposer des résultats univoques, les *gender studies* concluent souvent soit au conservatisme des représentations soit, au contraire, à leur progressisme et, par le fait même, à leur remise en question évidente de l'hégémonie (Feasey 2008). Or, tout en tenant compte de différences culturelles dans chaque production locale, il nous est néanmoins apparu que la construction narrative des masculinités télévisées traduit une volonté de déconstruire certaines normes tout en en revalorisant d'autres, notamment celle du binarisme, révélant ainsi la dimension performative plutôt que simplement « constative » (Butler 2006; Dorlin 2008) du genre et son articulation contradictoire dans les séries contemporaines. Bien qu'entraînant des conclusions moins univoques, la notion de paradoxe ou de tension de genre permet de mettre en lumière la complexité du *conformisme provisoire* (Macé 2003, 2006) de la télévision concernant la représentation des hommes. La valorisation d'identités plus complexes, hybrides, doit selon nous être interprétée comme une évolution positive, une remise

en question partielle de la rigidité des normes de genre. Considérant les injonctions répétées au stoïcisme des hommes et à leur opposition à tout ce qui est défini comme féminin, il y a lieu de voir dans la représentation contemporaine d'une affectivité masculine et d'une plus grande variété de performances de genre des issues évidemment positives. Toutefois, cette évolution peut se faire de manière concomitante à la revalorisation de normes viriles et à l'imposition de certaines limites identitaires. Cette ambivalence est ce qui peut provoquer simultanément une valorisation féministe, post-sexiste, d'une égalité et d'une pluralité et, paradoxalement, le rappel d'une différence « obligatoire », voire la résurgence masculiniste d'un rejet ou d'un mépris des nouvelles identités plus fluides.

Les paradoxes de la télévision pourraient être résumés ainsi : en reconnaissant progressivement une plus grande diversité de genres, les récits télévisuels sont fréquemment articulés de manière à rappeler néanmoins une norme. Tout en maintenant une frontière essentielle entre les hommes et les femmes – à travers la narration différentielle des affects, la construction d'un dualisme oppositionnel, la thématique de la masculinité en crise, etc. -, les séries semblent chercher à déconstruire l'évidence d'une masculinité essentialisée, révélant dès lors l'universalité des émotions humaines. Par conséquent, alors même que la télévision médiatise souvent une vision populaire et essentialiste des genres, sa manière de raconter des histoires et de rappeler des injonctions normatives met en lumière la performativité des identités culturelles. De même, si l'homme cherche de plus en plus son hégémonie dans les séries - étant parfois même prêt à la concéder ou la partager -, il la conserve au sein du médium lui-même et de son industrie. Par le fait même, le répertoire des identités de genre connaît une diversification encourageante (même si non encore suffisante), mais c'est malgré tout en représentant essentiellement des hommes blancs, hétérosexuels et hégémoniques en crise, et donc en véhiculant cette vision ambivalente d'une masculinité critiquée et revalorisée, voire regrettée, que la télévision semble avoir trouvé une voie insigne de légitimation.

La télévision médiatise d'une manière qui lui est propre les paradoxes de nos sociétés contemporaines.

CONCLUSION

La présente recherche avait pour objectif d'analyser la construction narrative de personnages masculins dans quelques séries télévisées dramatiques nord-américaines de *primetime* diffusées depuis 2005, et de mettre ainsi en lumière les manières diverses dont ceux-ci sont représentés, de même que les discours sur le genre que contiennent ces œuvres.

L'analyse détaillée de six séries, de même que le visionnement inductif de nombreuses autres productions, a révélé certaines similitudes et spécificités importantes. Entre autres, la représentation de la vulnérabilité et de la sensibilité masculines, ainsi que la mise en scène emphatique d'un dualisme oppositionnel (Badinter, 1994) des genres nous ont semblé manifestes au Québec. Signe d'une conception tenace des relations hétérosexuelles sous le registre de la conflictualité, la télévision représente couramment des hommes en crise, rarement heureux, en marge de la société. Du côté du Canada anglais, la valorisation plus manifeste de modèles de masculinité hégémonique, stoïque et patriarcale, témoignait selon nous d'une autre stratégie de négociation de modèles de genre au sein d'une société qui se conçoit elle aussi depuis longtemps comme vivant une crise de la masculinité. Mettant entre parenthèses la question de l'asymétrie des identités – tant entre hommes eux-mêmes, qu'entre hommes et femmes - qu'implique invariablement l'hégémonie, plusieurs séries canadiennes tentent de « solutionner » cette crise supposée par la revalorisation, ou du moins la fascination critique (Durham County), pour des masculinités dominantes et/ou traditionnelles, telles que celle du leader bienveillant (benevolent leader). Aux États-Unis, la montée en puissance des chaînes câblées a contribué au développement de réflexions plus soutenues sur la masculinité, donnant ainsi lieu à la représentation d'identités narratives où les émotions et la paternité occupent une place centrale, et où les innovations narratives et esthétiques sont plus

que jamais au service d'une complexification des genres. À certains égards, les réflexions récurrentes sur la masculinité sont un signe de la problématisation, et donc d'une volonté de transformation, du genre masculin; le genre s'expose d'une autre façon, il présente les faiblesses ou les failles de certaines normes.

Face à l'importance transnationale de la thématique de la crise masculine, il nous avait toutefois semblé nécessaire d'analyser plus longuement ce phénomène (chap. XI). La récurrence d'une telle thématique est selon nous le signe d'une réaction profondément contradictoire, ambivalente - et récurrente - face à la transformation des rapports sociaux, celle-ci pouvant servir tout à la fois de critique progressiste de normes de genre restrictives ou de revalorisation conservatrice de modèles patriarcaux. Sans occulter l'importance de la représentation de problématiques identitaires masculines, notre recherche nous a amenée à suggérer que ces crises polymorphes des personnages peuvent aussi servir, non pas simplement à leur victimisation, mais aussi à leur gratification par la négative (masculinité sacrificielle, récurrence du unhappy end, représentation de masculinités masochistes, etc.), ce qui peut aussi être interprété comme une stratégie conservatrice de relativisation de leur hégémonie sociale et actancielle. La définition traditionnelle de la masculinité, fortement oppositionnelle et hégémonique, s'est en effet depuis longtemps appuyée sur le discours de la crise afin de préserver son statut par la contestation des avancées d'autres groupes sociaux (femmes, minorités ethniques et religieuses, etc.). Par ailleurs, l'esthétique des nouvelles séries et leurs procédés narratifs se sont révélés beaucoup plus importants que prévu pour la compréhension des identités de genre. Récurrentes dans les séries, ces innovations narratives servent tout autant à la complexification des identités masculines, notamment à la représentation d'une plus grande sensibilité, qu'à la reconstruction d'une conception oppositionnelle et normative de la performativité communicationnelle et morale des hommes.

Plus généralement, la notion de paradoxe ou de tension narrative du genre nous est apparue comme une clé herméneutique absolument nécessaire à l'interprétation des nouvelles masculinités télévisées et ce, sans que nous l'ayons prévu au moment d'entamer cette recherche. Certes, nous avions conscience du caractère paradoxal de l'idéologie du genre, et nous étions également au fait de l'importance accordée à la notion de paradoxe ou d'ambivalence au sein des *cultural studies* et de la théorie des médiacultures. Malgré cela, nous devons admettre que nous n'avions pas envisagé que nos analyses révéleraient autant de tensions narratives au sein d'une même œuvre, voire au sein d'un même personnage. Tout au plus avions-nous prévu que les séries seraient polysémiques, autrement dit que des interprétations contraires ou ambivalentes pourraient être proposées par d'autres personnes.

Or, au moment de procéder à l'analyse, nous sommes nous-même devenue de plus en plus ambivalente face aux significations colportées par ces œuvres : Breaking Bad propose-t-il une vision critique de la masculinité hégémonique ou sa revalorisation en tant que seule identité gratifiante pour les hommes? Chicago Fire représente-t-il une société progressiste dans laquelle l'environnement, de plus en plus mixte, vient remettre en question des normes de genre, ou est-il au contraire une réaffirmation de l'hégémonie de l'homme blanc hétérosexuel au sein de cette diversité? En complexifiant l'identité d'un homme héroïque, la série Le gentleman bouscule-t-elle une conception binaire des genres ou réaffirme-t-elle au contraire l'importance d'une performance masculine storque dans la sphère publique et d'une différence hommesfemmes inaliénable? La crise polymorphe des hommes dans 19-2 véhicule-t-elle une vision progressiste des rapports sociaux de sexe, ou la thèse réactionnaire de la « mise en péril » (Mayer et Dupuis-Déri, 2010) provoquée par le féminisme, voire dans sa version anglophone, celle de rapports sociaux de sexe néotraditionnalistes? La violence destructrice et les tourments identitaires des hommes de Durham County laissaient également transparaître une critique incisive, féministe, des normes traditionnelles de genre, mais la réception enthousiaste de cette œuvre de *Quality TV* « à la canadienne » n'est-elle pas aussi le signe d'une revalorisation de ces masculinités hégémoniques, tourmentées, et de l'attrait transnational de leur sombre complexité?

Au lieu de gommer ces tensions, par volonté de proposer des résultats plus univoques, nous avons pris parti, dans cette thèse, de mettre en évidence ces « logiques et paradoxes internes » (Macé, 2002, p. 54) des œuvres télévisuelles, lesquels permettent selon nous de proposer un meilleur état des lieux de la complexité du genre dans nos sociétés contemporaines. La construction narrative des personnages masculins et des récits trahit une volonté complexe de déconstruction de certaines normes de genre tout en en revalorisant d'autres, notamment celle du binarisme et de l'incontournable différence ou incommunicabilité des sexes. Le paradoxe est donc celui de la performativité d'une différence qui se veut « constative » (Dorlin, 2008). Nous inscrivant dans une lignée de chercheurs qui ont commencé à mettre en lumière ces paradoxes multiples du genre (Courtine, 2011; Lorber, 1994; Sénac-Slawinski, 2007), nous avons tenté d'expliquer un de ces « conformisme[s] provisoire[s] » (Macé, 2003, 2006b) de la programmation télévisuelle contemporaine, et qui pourrait être résumé comme une forme d'attachement tenace à une différence binaire et genrée, au-delà des multiples articulations possibles des identités en tant que projets de genre (Connell, 2000, p. 28).

Les cultural studies et la théorie des médiacultures s'avèrent ainsi des plus pertinentes pour la compréhension de la complexité de la culture de masse que nous avons trop souvent tendance à interpréter, de manière simpliste, comme la simple reproduction de l'idéologie dominante. Le fait que nous reconnaissions cette ambivalence, ces paradoxes de la culture de masse, ne doit toutefois pas être interprété comme une dérive populiste et une valorisation du statu quo : dès lors qu'une production révélerait des ambivalences, tout le monde serait contenté par les

médias et toute forme de critique deviendrait par conséquent inutile! Au contraire, c'est en révélant ces ambivalences que la critique peut selon nous aller plus loin. En effet, ce n'est pas par volonté simple de reproduire l'idéologie dominante que les médias entérinent des normes restrictives et problématiques (tout en laissant évidemment place à des représentations alternatives, contre-hégémoniques), mais parce qu'en tentant de toucher une diversité de publics, ils doivent conjuguer des idéologies contraires, et aussi parce que l'idéologie du genre force elle-même fréquemment à des affirmations contradictoires. L'analyse narrative des récits télévisuels a depuis longtemps révélé que les oppositions au sein des récits se construisent souvent en s'appuyant sur des conceptions figées du masculin et du féminin (Bignell, 2013, p. 98). Bien que s'étant assouplie et permettant une plus grande mobilité ou fluidité des identités, cette vision binaire du genre semble encore agir à titre de référent dans les séries; les protagonistes hommes doivent fréquemment prouver leur affiliation à la masculinité, d'une façon ou d'une autre, afin d'être accrédités sur le plan narratif. La diversification du répertoire de genre s'accompagne ainsi du rappel implicite d'un « mode d'emploi de la masculinité », et donc d'une vision limitative du genre en tant qu'opposition. La critique doit selon nous révéler ces contradictions entre une volonté de diversification et de préservation de normes, permettant ainsi à la fois de souligner les dimensions positives des représentations contemporaines, mais aussi d'aller plus loin en critiquant les discriminations qui perdurent.

Limites de la recherche

Comme nous l'avions mentionné d'entrée de jeu, l'ambition de cette recherche, en termes de corpus, révèle aussi ses limites. Certaines séries ont eu droit à une analyse détaillée, alors que d'autres n'ont pu être abordées qu'au passage, parfois en une ou

deux phrases seulement, en lien avec une thématique précise. Une étude de cas de chaque production aurait certainement révélé une plus grande complexité représentationnelle que ce qu'il nous a été possible de dévoiler ici. De même, nous avons certes incorporé des séries issues de différents types de chaînes, mais notre recherche a néanmoins surreprésenté les séries états-uniennes des chaînes câblées et celles du diffuseur public canadien francophone, Ici Radio-Canada Télé, compte tenu de leur popularité actuelle. Plus de recherches concernant les séries télévisées de networks et/ou des chaînes généralistes (Charlebois, 2012; de Wasseige, 2013, 2014) seraient plus que bienvenues.

La moindre proportion de l'analyse portant sur la production canadienne anglophone représente une autre limite de notre recherche. Il nous apparaissait important d'étudier la production télévisuelle canadienne, souvent méconnue au Québec, et peu comparée au reste de la production nord-américaine. Nous croyons que l'ajout de ces séries a contribué à enrichir notre analyse comparative. Néanmoins, le fait que nous soyons plus familière avec les productions québécoises a permis une réflexion plus approfondie sur les modèles de masculinité de cette province que ceux du reste du Canada. En ce sens, nous ne pouvons qu'espérer un développement d'autres études comparatives de séries québécoises et canadiennes. Dans un même ordre d'idées, une étude de séries télévisées centrées principalement sur des personnages féminins permettrait de compléter les observations présentées ici; compte tenu de l'association qui est fréquemment opérée entre l'identité féminine des personnages et l'interprétation que cette œuvre s'adresse de facto aux femmes, une telle étude permettrait de vérifier l'impact que peut avoir la vision préalable et conformiste du public « visé » sur la vision des genres.

Recommandations et pistes de recherche

Pour les cultural studies, la reconnaissance de la polysémie d'une œuvre et de la pluralité interprétative ne se réduit pas à « doter le "lecteur" d'une puissance d'agir de papier, mais à [véritablement] prendre en considération la pluralité des voix et des lectures qui composent et saturent la culture » (Cervulle, dans Hall, 2008a, p. 12). Notre projet de recherche ne nous permettait malheureusement pas de nous intéresser à la réception des séries par d'autres téléspectateurs.rices. Une étude de la réception aurait certainement contribué à une compréhension plus complète des significations médiatisées par ces œuvres, des lectures hégémoniques, oppositionnelles ou négociées (Hall, 1980) auxquelles elles donnent lieu, et donc aussi une compréhension plus fine des médiacultures contemporaines. Il serait en effet des plus pertinents d'interroger directement les téléspectateurs de séries télévisées afin de prendre en considération leurs interprétations et déterminer entre autres quels sont les personnages, archétypes, traits identitaires ou récits les plus appréciés. Qui plus est, la légitimité de certaines séries et leur promotion quasi virale ont-elles un impact sur l'interprétation des modèles de genre qu'elles véhiculent? Quels sont les autres ordres de légitimité (Glevarec, 2013) construits par les sériephiles? Les téléspectateurs.rices affichent-ils/elles une satisfaction face à l'offre de fictions télévisuelles et, sinon, quelles critiques ont-ils/elles à adresser ou quelles discriminations ont été constatées?

Lors de nos études de cas, il a aussi brièvement été fait mention de la persona des acteurs, à savoir l'identité promotionnelle et le récit biographique des interprètes; celle-ci nous semblait fortement révélatrice des modèles de genre priorisés au sein d'une médiaculture locale. Regroupées sous le terme des *celebrity studies*, ces recherches connaissent actuellement un engouement dans le milieu anglo-saxon, mais demeurent peu développées au Canada. Une étude plus exhaustive des récits biographiques de vedettes québécoises et canadiennes, notamment sous l'angle des

discours genrés qu'ils contiennent, ou alors par l'élaboration d'entrevues avec les acteurs et les fans, seraient des avenues intéressantes afin d'acquérir une meilleure connaissance des conceptions locales des genres.

Finalement, la télévision subit actuellement des transformations radicales de ses modes de financement et de ses plateformes. Dans ce contexte, il s'avérera pertinent, sinon impératif, d'analyser l'état des représentations de genre et de sexualité dans les séries produites par les nouvelles plateformes en ligne, telles que Netflix, Amazon ou Hulu, que nous n'avons pas pu aborder dans le cadre de cette thèse. Ces nouveaux géants médiatiques ont pour particularité de se penser simultanément comme de nouveaux networks, de plus en plus centraux dans les pratiques de visionnement et offrant une diversité de contenu à un public diversifié, et comme des alternatives à la télévision conventionnelle, lesquelles doivent dès lors proposer une plus grande diversité, notamment de genre. Netflix a d'ailleurs adopté une stratégie de production centrée sur la valorisation d'une plus grande diversité (de genre, d'orientation sexuelle, d'ethnie, de génération); sans que ceci ait nécessairement un impact sur la diversité des œuvres regardées par un même spectateur, dans un contexte où le risque d'enfermement idéologique d'un visionnement personnalisé est grand, une telle stratégie de production peut néanmoins avoir un impact décisif sur la diversité identitaire des séries et les rapports de pouvoir au sein de l'industrie.

À l'issue de cette recherche, il s'avère fondamental de rappeler ce constat : malgré une tendance manifeste à la diversification des identités des personnages et au développement de séries à héros multiple, la diversité sexuelle et de genre apparaît néanmoins encore subsumée sous une conception hétéronormative des identités et des rapports sociaux dans la majorité des séries de *primetime*. Comme cette recherche a tenté de le démontrer, l'enjeu des représentations d'une diversité culturelle ne saurait se réduire à la simple monstration d'une pluralité. Comme les personnages affichant une autre orientation sexuelle étaient relativement rares, encore plus ceux possédant

une identité de genre trans ou queer, il ne nous a pas été possible de développer une grande réflexion sur ces sujets. Dans un contexte où se multiplient les critiques concernant le traitement narratif des communautés LGBTQ et la représentation de leurs cheminements identitaires dans les séries télévisées, des analyses centrées plus précisément sur des œuvres offrant une plus grande diversité de genres et de sexualité permettrait d'analyser plus en détail les constructions narratives qui leur sont associées.

En définitive, l'approche critique et (dé)constructiviste que nous avons adoptée dans le cadre de cette thèse avait toujours ce but central : non pas celui de s'opposer à la différence, mais de demeurer réellement ouverte à elle (Delphy, 2001; Macé 2015) en dénaturalisant les modèles et stéréotypes. Le fait de critiquer la reproduction ou la résurgence de masculinités hégémoniques ou traditionnelles ne signifie donc pas que toutes les caractéristiques leur étant associées devraient être proscrites et contestées, ou alors que toute différence de genre est problématique en soi. De même, cette critique ne vise pas à contester toute présence de stéréotypes car, comme le rappelle Ruth Amossy, ceux-ci demeurent nécessaires à la cognition et « indispensable[s] à la vie communautaire » (1991, p. 36). Néanmoins, à notre avis, la critique des stéréotypes et des normes de genre favorise une reconnaissance des inégalités et encourage des visions plus progressistes. Elle met également en lumière certains implicites du genre, notamment la hiérarchisation des masculinités ou encore l'asymétrie du masculin et du féminin qui sert souvent à la légitimation des identités, voire des séries télévisées elles-mêmes. L'approche critique des cultural studies agit ainsi à titre de réponse immunitaire : en soulignant les paradoxes et les inégalités que sous-entend parfois la différence - celle qui est imposée, groupale, hiérarchisée -, celle-ci aspire tout simplement à questionner les mécanismes et contradictions de notre culture et ainsi, à encourager le développement d'une société plus égalitaire. C'est le projet auquel cette recherche a bien humblement tenté de contribuer.

ANNEXE A

IMAGES DE LA SERIE BREAKING BAD





Figures 1 Walt en retrait: he doesn't fit in!

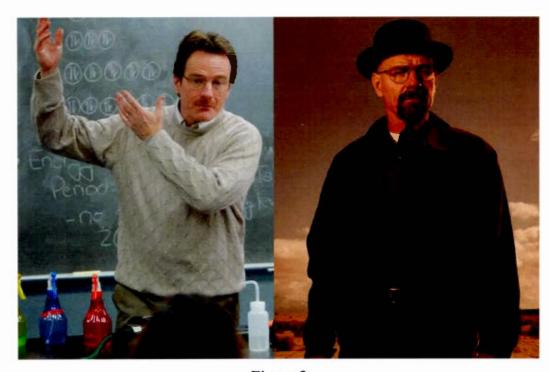


Figure 2 La transformation identitaire de Walt





Figures 3 Le rapport de Walt aux armes à feu



Figure 4 Le site web de Jesse

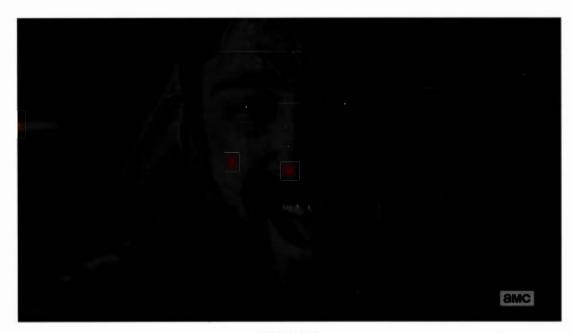


Figure 5 Le dernier plan sur le visage de Jesse



Figure 6 La terreur face au père

ANNEXE B

IMAGES DE LA SERIE CHICAGO FIRE



Figure 1
Matthew Casey (Jesse Spencer)



Figure 2
Kelly Severide (Taylor Kinney)



Figure 3
Chicago Fire et le héros multiple (saison 3)

ANNEXE C

IMAGES DE LA SERIE *LE GENTLEMAN*



Figure 1 Louis lors de sa première infiltration (s01-e01)



Figures 2 Images extraites d'une scène imaginée par Louis (s01-e01)





Figures 3 Louis, objet du regard de l'homme





Figures 4
La bravoure et le stoïcisme de Richard face au danger



Figure 5 Le fils de Nathalie a lui aussi la chance de tirer sur la gâchette.

ANNEXE D

IMAGES DES SERIES 19-2





Figures 1 À gauche : Ben Chartier (Claude Legault) dans la version québécoise À droite : Ben Chartier (Jared Keeso) dans la version canadienne anglophone

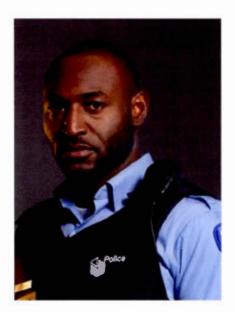


Figure 2
Images extraites de la scène d'altercation entre Chartier et les membres d'un gang de rue (s01-e02) (Québec)



Figure 3 Images extraites de la scène d'altercation entre Chartier et les membres d'un gang de rue (s01-e02) (Canada)





Figures 4 À gauche : Nick Berrof (Réal Bossé) (version québécoise) À droite : Nick Barron (Adrian Holmes) (version canadienne anglophone)

ANNEXE E

IMAGES DE LA SERIE DURHAM COUNTY



Figure 1 Mike Sweeney (Hugh Dillon)



Figure 2 Le regard sombre de Mike



Figure 3 Les pleurs discrets de Mike

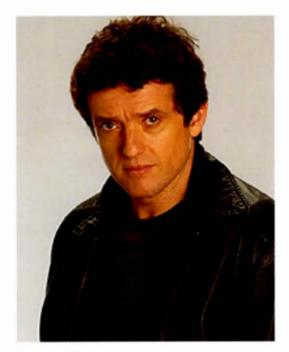


Figure 4 Ray Prager (Justin Louis)

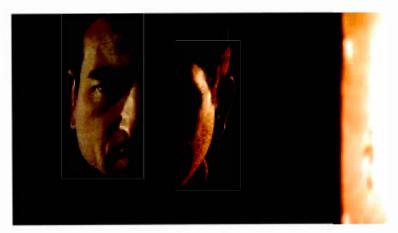


Figure 5 Ivan Sujic (Michael Nardone)

ANNEXE F

SYNTHESE COMPARATIVE

LES MASCULINTES TELEVISEES DES SERIES NORD-AMERICAINES



Figure 1
Scène imaginée : Marc Forest voit les croix s'allonger démesurément devant lui.

Minuit, le soir (s03-e01)





Figures 2 Chartier revoit le corps du jeune homme qu'il a dû tuer. 19-2 (Québec) (s02-e02)





Figures 3 Scène imaginée : Tommy Gavin porte le fardeau des victimes décédées. Rescue Me (s01-e01)







Figures 4 Le cauchemar de Ray Ray Donovan (s01-e01)





Figures 5
Les hallucinations du Dr. Thackery *The Knick* (Cinemax, 2014-)

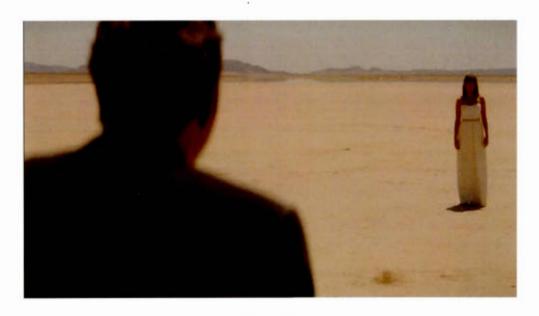


Figure 6 Les adieux imaginés de Franck à sa femme True Detective (s02-e10)

Figures 7 Les images-affection





À gauche: Le gentleman (s01-e07) À droite: SouthLAnd (s01-e01)





À gauche : 19-2 (Canada) (s02-e01) À droite : 19-2 (Québec) (s01-e05)





À gauche: Flashpoint (s01-e12) À droite: Justified (s01-e07)





Figures 8 Le miroir permet d'accéder à une profondeur existentielle. À gauche : 19-2 (Canada) (s01-e02)

A gauche : *19-2* (Canada) (s01-e02) À droite : *Le gentleman* (s01-e01)





Figures 9 La monstration du corps et l'érotisation de la masculinité hégémonique

À gauche : 19-2 (Canada) À droite : Chicago Fire





Figures 9 (suite)
La monstration du corps et l'érotisation de la masculinité hégémonique
À gauche : Le gentleman
À droite : Republic of Doyle





Figures 10
Le nouvel homme hégémonique et les plaisirs esthétiques À gauche : Suits (USA Network, 2011-)
À droite : Mirador (SRC, 2010-2011)



Figure 10 (suite)
Le nouvel homme hégémonique et les plaisirs esthétiques
Mad Men (AMC, 2007-2015)

ANNEXE G

TABLEAU

LES RÉFÉRENCES EXPLICITES OU ALLUSIVES AU GENRE

	s01-e04 Un flashback présente le jeune Chartier avec son père. Celui-ci est visiblement ivre et tient une carabine. Il dit alors à son fils « Fais un homme de toé » et tire accidentellement sur sa voiture
19-2 (version québécoise) (Ici Radio-Canada Télé, 2011-2015)	s01-e04 Brouillard harcèle Bérangère lors d'une fête entre collègues. Bérangère: « Ostie de suit de filles du calisse. »
	s02-e05 Brouillard (à Vince): Si tu veux amadouer ta gouine, faudrait juste que tu sois plus masculin, là. Ça va y donner l'illusion d'avoir une autre butch dans le char. Berrof: Qui va faire la fille? Chartier: Avec Berangère, c'est Vince, c'est sûr. [Tout le monde rit.]
Le gentleman (TVA, 2009-2013)	s01-e05 Louis rencontre Alice, une « cliente » plus âgée. Alice: Vous êtes beau comme un cœur. Louis: Merci. Alice: Pas seulement extérieurementJe vous sens très très sensible. Louis: Ah ouin? Moi, ça? Alice: Vous êtes comme tous les hommes, vous avez peur de toucher à votre vulnérabilité. À votre pureté
	s01-e07 Marise, une amie de Nathalie (la sœur de Louis) l'enjoint à être courageuse et à révéler ses sentiments à Richard : « Fais une femme de toi. »

	s01-e08 Louis explique à Véronique, la mère de Kim, qui sont les responsables de l'agression de sa fille. Véronique: Une femme? Louis: Ouin. Ouais, ça c'est rare, ça. Y'étaient deux, mais c'était vraiment elle, le cerveau.
	s02-e08 Thompson, le criminel numéro de la deuxième saison, dit à Louis : « T'as des couilles, mon ostie. »
	s03-e05 Annick: Ah, t'es vexé dans ton orgueil de mâle, Cadieux, hein? Louis: Vexé? Pourquoi? Annick: pff. Avoue que ça te fait chier de pas avoir vu que j'étais une infiltrée. Louis: Oh! Ahok peut-être un peu. Mais ça fait juste prouver que t'as fait une cristie de bonne job. Annick: Merci beaucoup. [silence] Quoi? Louis: Je pense que j'ai jamais rencontré une femme comme toi. Annick: C'est positif, ça? [Louis fait oui de la tête.] Louis: Hmm hmm.
Les Invincibles (Radio-Canada, 2005-2009)	s01-e01 « Couilles et solidarité! »
Minuit, le soir (Radio-Canada, 2005-2007)	s01-e02 Flashback: Fanny annonce à son père qu'elle veut racheter son bar. Son père refuse en lui disant: « Oui mais Fanny [le reste de ses propos est en italien et est traduit grâce à des sous-titres], travailler dans un nightclub n'est pas un métier pour une jeune fille. Ce n'est pas un commerce pour une femme.

Marc tente de venir en aide à Fanny qui n'arrive pas à garer sa voiture, mais il n'est pas davantage capable de bien exécuter la tâche.

Fanny: Heille, je pensais jamais trouver quelqu'un d'aussi poche que moi. Un gars en plus.

Marc: C'pour l'égalité des sexes.

s01-e10

Louis (à Gaétan et Marc): Mais tsé, les gays, là, c'est du monde comme nous autres...sauf qu'y sont pas pareils.

Marc (un peu moqueur): Ouin...

Louis: Quand on dit les Canadiens jouent comme des tapettes, là, c'est pas gentil pour les tapettes.

Gaétan (que la remarque semble avoir intéressé): C'est vrai que cé pas gentil pour les tapettes. [Marc rit.]

Mirador

(Radio-Canada, 2010-2011)

s01-e03

Chantal (à propos de Luc qui a une apparence très soignée) : Yé-tu gay?

Philippe: Luc, c'est le plus grand collectionneur de femmes que je connaisse.

[Chantal rit.]

Chantal: J'ai juste l'image de Luc, ok, en short de safari, dans la jungle, avec un tit filet. Pis là, y'installe des verres de martini partout, pis quand la blonde est en train de téter l'olive...schlack!

s01-e06

Chantal et son amie fouillent dans les bureaux de l'entreprise Mirador. Arrivée dans le bureau d'Alexandre, l'amie de Chantal trouve un jeu vidéo : « Voyons, y'a quel âge, quinze ans? »

Chantal: Fois deux.

Amie: En tout cas, on n'est pas dans le mâle alpha.

Chantal: Oh, on n'est pas dans le mâle.

[Elles rient.]

Lors d'une soirée seul à seul, Mylène et Philippe discutent.

Mylène: Tu l'aimes encore. Philippe: Véronique?

Mylène: Hmm. J'ai l'impression que je vais me retrouvée accrochée sur un mur à l'oratoire avec plein

d'autres béquilles. [...]

Philippe: C'est [Véronique] une femme compliquée,

cé...faut toujours la deviner...

Mylène: C'est une femme, point.

Call Me Fitz

(The Movie Network, 2010-2013)

s01-e02

Fitz (en voix over): « There are only two things in life a man needs: fast cars and fast women. What a man doesn't need is a partner. If you wanna be stuck in a useless, unprofitable relationship, get married. All the greats were solo acts: Bogart, McQueen, Sinatra. Sure, they had their crews, but no one questioned their autority. Dean Martin wasn't cool till he dumped Jerry Lewis. »

s01-e07

Meghan: God, it's always win-win with you. Even barely conscious women want to bang you. I can't even get a date.

Fitz: (soupir) Well, why don't you just...[il fait un geste de masturbation.]

Meghan: No, no. I won't...[elle fait le même geste] because... [même geste] just won't cut it. I'm a very needy person. I need to be held. I need to be made love to.

Fitz: Okay, I didn't grow a vagina in the last five minutes, so I'm just going to cut this conversation short.

s01-e11

Fitz (en voix *over*): « I come from a long line of heroes — vikings, pirates, highwaymen. Adventure was our reward. Adventure, and all the women we could plunder. Genetically, it's impossible for me to be a pussy. »

Durham County (TMN, 2007-2010)	s01-e05 Ray Jr: What am I supposed to do? [] Ray: Be a fucking man!
Flashpoint (CTV, 2008-2012)	s02-e02 Après avoir appris que le sergent Gregory a eu un rencart avec une femme, Ed va le questionner. Ed: You like this girl or what? Greg: You know what? Here. I'll tell you what, here's an idea: you and me, after we're done with the hormone therapy, we go into the little ladies' room and I'll tell you all about it, all right? [Ed rit.] Ed: That's funny stuff, funny stuff. I'll just go grab my purse. I'll be back. Greg: Ok. [Il y a un silence de 3 secondes.] Hey Edie. She's great.
Republic of Doyle (CBC, 2010-2014)	s01-e03 Un homme ivre qui tente de séduire Leslie est incommodé par la présence de Jake Doyle. L'homme (qui le repousse violemment): I just got out of the pen. Jake: Is that your way to tell you got a feminine side?
	s02-e07 Malachy: How many mornings a week do you wake up hung over? Jake: Will you stop being such an old woman?
	s02-e10 Garrison Steele, un auteur à succès, lit un passage de son dernier roman policier qui est directement inspiré de Jake Doyle. Garrison: « He raced to his vintage muscle car, a subconscious phallic reminder of his many shortcomings. Like the clothes, the drinking and womanizing, this car was part of an elaborate disguise which covered the very fabric of our hero'ssoul.

	s03-e04 Malachy (à Jake) : « Be a man. Let's help him. »
	S03-e09 Maurice: Well, let me tell you, understanding all of the multi-verse universes that we are likely to inhabit is a hell of a lot easier than finding our way in and out of the female mind.
Breaking Bad (AMC, 2008-2013)	s01-e01 Hank montre son pistolet aux autres convives durant une fête. Walt Jr enjoint alors son père à prendre l'arme dans ses mains. Walt Jr: Come on, take it. Walt: No noitit's just heavy. Hank: That's why they hire men. [Tout le monde rit. Walt semble embarrassé.] Hank (à Walt): Hey, it's not gonna bite you, allright? Looks like Keith Richards with a glass of warm milk.
	s01-e01 Walt demande à Jesse de porter un uniforme lorsqu'il produit la drogue (« cooks »). Jesse: You can dress like a faggot if you want, but not me.
	s01-e01 Jesse filme Walt en train de « cuisiner » du meth. Walt porte uniquement sa petite culotte. Jesse: « Well, this is, huh, this is a good look for you. You're maybe, hum, the World's second biggest homo. »
	s01-e02 Jesse engueule Walt après une visite impromptue de Skyler qui est venue le menacer : « Good job wearing the pants in the family! »
	s01-e05 Hank: « Maybe Walt wants to die like a man! »

Walt est en colère contre Jesse, car celui-ci n'a pas vendu suffisamment de meth et est réfractaire à l'idée de faire affaire avec un distributeur, jugeant que cela est trop dangereux. Walt lui rétorque alors : « Come on, Jesus, just grow some fucking balls! »

s01-e07

Jesse: « I'm not a pussy. I'm good. »

s02-12

Jane menace Walt afin de tenter de lui extorquer l'argent qu'il doit à Jesse.

Walt (à Jesse): « Nice job wearing the pants. »

s03-e04

Walt confronte Ted à son travail à la suite de sa relation sexuelle avec Skyler. Ted refuse de sortir de son bureau.

Walt (à Ted): « You don't want to be a man about it? »

s03-e05

Gus (à Walt): « A man provides for his family. [...] A man provides. And he does it even when he's not appreciated or respected or even loved. He simply bears up, and he does it...because he's a man. »

s04-e06

Bogdan, l'ancien employeur de Walt au lave-auto, tente de l'intimider après avoir appris qu'il souhaitait acheter son entreprise.

Bogdan: « Can you be tough, Walter? [petit rire] I am sure you can handle. [Il touche l'épaule de Walt.] And if not, you can always call your wife, huh? »

s04-e13

Gus (à Hector Salamanca): « What kind of man talks to the DEA? No man. No man at all. »

s05-e03

Walt (à Saul) : « Come on. Grow a pair. »

s05-e07

Une confrontation a lieu entre Mike, le bras droit de Gus Fring, et Walt.

Mike: « You could've shut your mouth, cooked, and made as much money as you ever needed. It was perfect. But, no, you just had to blow it up. You and your pride and your ego! You just had to be the man. If you'd done your job, known your place, we'd all be fine right now.

s05-e11

Après avoir appris que Walt est le producteur de drogue tant recherché, Hank tente de le convaincre de se livrer à la police : « There is only one solution : step up, be a man and admit what you've done. That's it! »

s05-e15

Jack Walker et les autres membres du groupe néonazi regardent la vidéo de confession de Jesse à la police. Ils rient et le traitent de « pussy » parce qu'il pleure.

Chicago Fire (NBC, 2012-)

s01-e01

Vargas: How'd Herrmann get the chef job?

Mouch: No gag reflex.

s01-e11

Dawson et Mills discutent du gros chien, très agressif, qu'ils ont aperçu plus tôt.

Mills: You screamed like a girl

Dawson: I am a girl! What's your excuse?

s01-e18

Benny Severide: « Well, the people have changed is what I'm saying. Back when I came up, you fought a war at 18. You had kids by the time you were 22. You'd lived a life. You were a man. Now, these kids are coming straight out of their parents' basements to the firehouse. What the hell can I teach somebody like that? »

En apprenant que sa femme est à l'hôpital, prête à accoucher, Herrmann lance à la blague : « For once in her life, a woman's early. »

s02-e06

Clarke (à Mills): « A firefighter needs three things to survive. Water, common sense, and balls. »

s02-e07

Casey fait ses adieux au fils aîné de Darden.

Casey: « Do me a favor and take care of your mom and brother, okay? You know, um... Your dad always used to tell me that we didn't become men until we got our badges. His original badge will always hang on the Academy wall, but we made this one for you. » Il lui remet alors son badge.

s02-e15

Connie: « Man up, honey. You're a firefighter. »

Friday Night Lights (NBC, 2006-2011)

Dans un épisode précédent de la série, Landry (Jesse Plemons), un membre de l'équipe de football de l'école secondaire, tue un homme qui tentait d'abuser sexuellement de son amie Tyra (Adrienne Palicki). Quelques jours plus tard, Landry tente d'aborder le sujet avec Tyra.

Landry: I mean, a human being is dead because of me.

Tyra: Hey, you know what, he was a rapist, okay? Stop acting like he was some kind of saint.

Landry: I'm not acting like...

Tyra (interrompt Landry et dit en criant): Act like a man!

[Il y a un silence de 6 secondes.] **Landry:** Want me to act like a man.

Tyra: Yeah.

Landry: See, that's real easy for you to say because you're not the one who killed him, are you? [...] Don't tell me to act like a man. Because you know, the thing about this is, I would do that again for you in a second because he hurt you and because I'm in love

	with you, all right? [] And let's, just don't tell me to become a man, all right? Because if that's your definition of a man, that's extremely sad. All right?
Mad Men (AMC, 2007-2015)	s01-e01 Don: « I'm not gonna let a woman talk to me like this. »
	s01-e05 Joan: « That's his [Don] private life. Private. That's how these men are. And it's why we love them. »
Nip/Tuck (FX, 2003-2010)	s01-e04 Sean: How do you seduce women into loosening up? Christian: It's about charm, Sean, and confidence. You wine, you dine, you romance. Julia needs that. She's clearly starved for it. Sean: How do you know that? Christian: Every woman is.
	s01-e06 Sean: « My wife miscarried recently. I know what it's like to be a man and not let yourself feel. »
	s01-e12 Escobar, un dangereux criminel, s'adresse à Sean qui vient d'entrer chez lui par effraction et l'a frappé pour avoir menacé sa famille. Escobar: « You're not the pussy I thought you were. »
	s01-e13 Christian parle de sa nouvelle vie à Sean et de son nouveau rôle de père. Il ne croyait pas du tout avoir ce genre de vie à 40 ans, mais cela le rend heureux.
	Christian: «I'm more of a man now than I ever thought I'd be. »

Rescue Me (FX, 2004-2011)

s01-e01

Tommy s'adresse aux prompiers-recrues: « You wanna know how big my balls are? My balls are bigger than two of your heads ducktaped together. I've been in the middle of shit that would make you piss your pants right now. Uptown. Downtown. Harlem. Brooklyn. But there ain't no medals on my chest, assholes. 'Cause I ain't no hero. I'm a fireman. We're not in the business of making heroes here. We're in the business of discovering cowards. 'Cause that's what you are if you can't take the heat. You're a pussy. And there ain't no room for pussies in the FDNY.

Un des hommes se retourne et sourit.

Tommy: What are you laughing at, shithead. Huh? What's so goddamn funny?

Homme: I just...

Tommy (crie): Shut up! You speak when spoken to. You pussies better pray you don't get assigned to my firehouse because I have seen it all. 60 men gave their lives at Ground Zero. Sixty. Four of them from my house. (...) And my cousin, Jimmy Keefe, my best friend. You know what they found of him? What I was able to bring back? Give to his parents? A finger. That's all. A finger. These four men were better human beings and better firefighters than any of you will ever be.

s01-e03

Tommy se confie à Sheila et lui parle de ce qui ne va pas bien dans sa vie. Sheila le traite alors de « pussy » en lui rappelant que les choses qu'il veut avoir dans sa vie n'ont pas disparu (contrairement à son mari décédé) et qu'il n'a qu'à se battre pour les ravoir : « Grow a pair of balls »

Chief organise le concours du « Biggest dick in the crew ».

s01-e10

Chief: After 9/11, there was this paralegal chick that I worked with years ago. Now she haven't passed the physical, she took it three times. Special physical. [...] Because she sued the city for sexual harassment. Now...She was talking to the *Post* and she said that when she read the list of 343 heroes that gave their life that day...she was disgusted. Hmmm? *Disgusted*. Because none of the names on that list were female. Believe that shit?

Laura: I actually heard about that.

Chief: She didn't think about the parents who lost their children. The children who lost their fathers. The women who lost their husbands. All she was concerned about were the girls. Herself and the girls. My point being this uh...the male, the governor, the courts...Jesus Christ himself can dictate that you have the right to be here. But unless you can bring something to the table, with the guys in this firehouse, you ain't got a chance. You just think about that and get back to me, hey?

s01-e12

Tommy et Kenneth parlent du mensonge chez les hommes : « we are genetically engineered » (to lie).

s01-e13

Des autocollants sont posés sur un casier de la caserne. On peut y lire : « Just suck it up » « No pussies »

s01-e01 Jax: When you and Dad hooked up, he ever talk to you about his vision? About what he wanted from the Sons of Anarchy (FX, 2008-)club? [...] Gemma: We had a lot of bright ideas back then. We were kids. Your father became a man. Men take care of business. Jax: Yeah, we do. s01-e04 Bobby s'adresse à un homme qui bat sa petite-amie et vient de la traiter de « bitch ». Bobby le frappe et lui dit: « A little respect for the fairer sex. » s01-e13 Gemma réconforte Clay qui lui parle de l'assasinat accidental de la femme de Ope. Il pleure. Gemma (le touche): You feel all that, baby. You feel it here. That's right. You walk out that door, you be the man they all need you to be. Clay se ressaisit, cesse de pleurer et son visage redevient sérieux. Il se lève et quitte. s01-e13 **Deputy Hale:** I know how close you and Opie are. I remember you and him in high school. You were inseparable. Jax: This is feelin' a little gay. Suits s01-e01 (USA Network, 2011-) Harvey parle à un client entêté qui refuse de faire un compromis pour régler une affaire. Harvey: « So, I'd say the ball's in your court, but the truth is, your balls are in my fist. Now, I apologize if that image is too pansy for you, but I'm comfortable enough with my manhood to put it out there. Now, get your ass in there and close the goddamn deal. »

	Un serveur s'adresse à Louis, un collègue de Harvey, reconnu pour ses goûts luxueux. Serveur: Champagne, sir? Louis: Is it? From the region. In France. Because if it's not, it's called sparkling wine. And I don't really drink sparkling wine. Forget it. Harvey (au serveur): Forgive him. His parents really wanted a girl. Never got over it. Louis: Wait a minute, you can taste the difference. I'm not being a snob.
	s04-e13 Donna et Rachel sont dans un bar. Un homme, tenant un cocktail, est debout à côté de Donna. Donna (s'adressant à l'homme): « First of all, give me that Manhattan and go get yourself a drink a man would order. Come back here in 15 minutes, and if I still remember who you are, I'll be shocked. »
Empire (Fox, 2015-)	s01-e02 Luscious, le président d'une grande compagnie de disques, pratique le discours qu'il devra faire devant les médias afin de défendre l'intérêt de son artiste Kidd Fo-Fo, que certains accusent d'inciter à la violence à travers ses chansons. Un employé: That's good, but try not to sound
	defensive. The goal of the talking points is to make you sound non-emotional. Luscious: I wasn't being defensive. Andre: He's right, Dad. You don't want to come across as confrontational.
	Cookie, l'ex-femme de Luscious, entre à ce moment dans la pièce.
	Cookie: Or like a man. Luscious: And what's that supposed to mean? Cookie: Oh, just sounds like you grew a vagina, that's all.

Kitty: Rude.

[...]

Luscious: Cookie, I got to go on white TV and try and try and talk in a way that don't frighten these folks to death.

Cookie: The Luscious Lyon I knew would tell these idiots the streets ain't made for everybody. That's why they made sidewalks.

Kitty: The Luscious Lyon you knew isn't going on that show.

Cookie: Yeah, I guess you're right, Kitty. [Elle regarde Luscious, l'air déçu.] I liked you better when you was a thug.

Grey's Anatomy (ABC, 2005-)

s01-e02:

George et Meredith regardent les bébés à la pouponnière. George baragouine des sons en direction des bébés.

Meredith (rires): You are such a woman.

George s'interrompt subitement et la regarde, l'air désarçonné.

s01-e06

Alex est assis avec Meredith, Izzie et Cristina. George arrive.

Alex: « Thank God, man. I'm drowning in estrogen here. »

RÉFÉRENCES

Monographies et articles scientifiques

- Abric, J.-C. (dir). (1994). *Pratiques sociales et représentations*. Paris : Presses universitaires de France.
- Akass, K. et McCabe, J. (2014). Ce n'est pas de la télévision, c'est de la télévision de qualité : quand HBO redéfinit la TV. Dans F. Jost (dir.), *Pour une télévision de qualité* (p. 123-140). Paris : INA.
- Allen, J. A. (2002). Men Interminably in Crisis? Historians in Masculinity, Sexual Boundaries, and Manhood. *Radical History Review*, (82), 191-207.
- Allen, R. C. (dir.). (1992). Channels of Discourse, Reassembled. New York: Routledge.
- Allen, R. C. et Hill, A. (dir.). (2004). The Television Studies Reader. New York: Routledge.
- Allrath, G. et Gymnich, M. (dir.). (2005). Narrative Strategies in Television Series. New York: Palgrave Macmillan.
- Amossy, Ruth. (1991). Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype. Paris : Nathan.
- Ang, I. (1985). Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination. Londres: Methuen.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Arambourou, C. et Paoletti, M. (2013). La virilité mise à mâle. Travail, genre et sociétés, 1(29), 149-152.
- Arrien, S.-J. et Sirois-Trahan, J.-P. (dir.). (2008). Le montage des identités. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Ashcraft, K. L. et Flores, L. A. (2003). "Slaves With White Collars": Persistent Performances of Masculinity in Crisis. *Text and Performance Quarterly*, 23(1), 1-29.

- Atkinson, D., Bélanger D. et Proulx, S. (1998). Les téléséries dans l'univers des émissions de fiction au Québec. Centre d'études sur les médias, Cahiermédias numéro 3. Récupéré de http://www.er.uqam.ca/nobel/grmnob/drupal5.1/static/textes/teleseries CM3.pdf
- Atkinson, M. (2011). Mass-Mediating Risk Masculinities. [Chapitre de livre]. Dans Deconstructing Men & Masculinities (p. 157-183). Don Mills: Oxford University Press.
- Attalah, P. (2013) [2007]. A Usable History for the Study of Television. Dans T. Mirrlees et J. Kispal-Kovacs (dir.), *The Television Reader. Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies* (p. 78-92). Don Mills: Oxford University Press.
- Atwood, M. (1972). Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature. Toronto: Anansi.
- Aubry, D. (2006). Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité. Bern : Peter Lang.
- Badinter, É. (1992). XY De l'identité masculine. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Baker, B. (2008). Masculinity in Fiction and Film: Representing men in popular genres, 1945-2000. New York: Continuum.
- Baker, B. (2015). Contemporary Masculinities in Fiction, Film and Television. New York: Bloomsbury.
- Bard, C. (2011). La virilité au miroir des femmes. Dans J.-J. Courtine (dir.), *Histoire de la virilité. 3. La virilité en crise? XXe-XXIe siècle* (p. 99-129). Paris : Seuil.
- Barker, C. (1999). Television, Globalization and Cultural Identities. Buckingham/Philadelphie: Open University Press.
- Barker, C. (2000). *Cultural Studies: Theory and Practice*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications.
- Barker, D. (1988). "It's Been Real": Forms of Television Representation. Critical Studies in Mass Communication, (5), 42-56.

- Barrette, P. et Picard, Y. (2014). Breaking the Waves. Dans D. P. Pierson (dir.), Breaking Bad: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series (p. 121-138). Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Barthes, S. (2010). Du « temps de cerveau disponible »? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de primetime diffusées entre 1990 et 2005. (Thèse de doctorat). Université Paris-Sorbonne. Récupéré de theses.fr http://www.theses.fr/2010PA040011
- Baumann, S. (2007). Hollywood Highbrow: From Entertainment to Art. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Beard, W. (2014). Durham County Season 1: Genre and Genre Subversion. Canadian Journal of Film Studies/Revue canadienne d'études cinématographiques, 23(2), 2-25.
- Beasley, C. (2008). Rethinking Hegemonic Masculinity in a Globalizing World. *Men and Masculinities*, 11(1), 86-103.
- Beaty, B. et Sullivan, R. (2006). Canadian Television Today. Calgary: University of Calgary Press.
- Bédard, É. (2010-2011). Solitude et boule d'amour. *Minuit le soir. Augument*, 13(1). Récupéré de http://www.revueargument.ca/article/2010-10-01/502-solitude-et-boule-damour-minuit-le-soir.html
- Bednarek, M. (2010). Language of Fictional Television: Drama and Identity. New York: Continuum.
- Beeraj, C. et Balthazar, L. (1995). Le Québec et la culture américaine. Québec français, (98), 62-68.
- Béghin, C. (2010). Le prophète: Breaking Bad de Vince Gilligan. Cahiers du cinéma, (658), 17-19.
- Belletante, J. (2009). La société déformée. Séries américaines et images de la démocratie. Signes, Discours & Sociétés, (2). Récupéré de http://www.revue-signes.info/document.php?id=738. ISSN 1308-8378
- Belletante, J. (2010). Le désert des héros : récits de vies solitaires dans les séries américaines de fiction. *Conserveries mémorielles*, (7). Récupéré de http://cm.revues.org/439

- Benassi, S. (2000). Séries et feuilletons T.V.: Pour une typologie des fictions télévisuelles. Liège: Éditions du Céfal.
- Benassi, S. (2004). Existe-t-il un « modèle français » de fiction policière télévisuelle à suite? Dans P. Beylot et G. Sellier (dir.), Les séries policières (p. 111-126). Paris : L'Harmattan.
- Benassi, S. (2011). Sérialité(s). Dans S. Sepulchre (dir.), Décoder les séries télévisées (p. 75-105). Bruxelles: de Boeck.
- Bennett, T. (2005). Culture. Dans T. Bennett, L. Grossberg et M. Morris (dir.), New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society (p. 63-69). Malden: Blackwell Publishing.
- Bennett, J. et Strange, N. (dir.). (2011). *Television as Digital Media*. Durham: Duke University Press.
- Berger, P. L. et Luckmann, T. (1967). The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge. New York: Anchor Books.
- Bevan, A. (2013). Nostalgia for Pre-Digital Media in Mad Men. Television & New Media, 14(6), 546-559.
- Beylot, P. (2005). Le récit audiovisuel. Paris : Armand Colin.
- Beylot, P. et Sellier, G. (2004). Les séries policières. Paris : L'Harmattan.
- Beynon, J. (2002). Masculinities and Culture. Philadelphie: Open University Press.
- Bianculli, D. (1992). *Teleliteracy: Taking Television Seriously*. New York: A Touchstone Book.
- Bignell, J. (2013). An Introduction to Television Studies (3^e éd.). New York: Routledge.
- Biscarrat, L. (2012). Les représentations télévisuelles du couple homme-femme : une approche par le genre. (Thèse de doctorat). Université Michel de Montaigne Bordeaux 3. Récupéré de https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00747408
- Biscarrat, L. (2013). L'analyse des médias au prisme du genre : formation d'une épistémè. Revue française des sciences de l'information et de la communication. (3) En ligne. Récupéré de https://rfsic.revues.org/619

- Bizier, H.-A. (2008). Une histoire des hommes québécois en photos. Montréal : Fides.
- Blais, M. et Dupuis-Déri, F. (2015). Le mouvement masculiniste au Québec. L'antiféminisme démasqué (2^e éd.). Montréal : Les éditions du remueménage.
- Boisvert, S. (2014). La promotion des séries télévisées en tant que « films » : l'influence du cinéma sur les stratégies promotionnelles de l'industrie télévisuelle américaine. *Télévision*, (5), 79-94.
- Booth, P. (2012). The Television Social Network: Exploring TV Characters. *Communication Studies*, 63(3), 309-327.
- Bordwell, D. et Thompson, K. (2008). Film Art: An Introduction (8^e éd.). New York: McGraw-Hill.
- Bouchard, N. N. (1998). Scoop et les communautés interprétatives : sémiotique de la réception du téléroman québécois. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal.
- Boully, F. (2011). Breaking Bad ou l'étude (chimique) d'un changement. Positif, (607), 109-111.
- Bourdieu, P. (1979). La distinction. Critique sociale du jugement. Paris : Les éditions de minuit.
- Bourdieu, P. (2002 [1998]). La domination masculine. Paris : Éditions du Seuil.
- Boutet, M. (2011). Histoire des séries télévisées. Dans S. Sepulchre (dir.), Décoder les séries télévisées (p. 11-46). Bruxelles : de boeck.
- Bredin, M., Henderson, S. et Matheson, S. A. (dir.). (2012). Canadian Television: Text and Context. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Brod, H. (1987). The New Men's Studies: From Feminist Theory to Gender Scholarship. *Hypatia*, 2(1), 179-196.
- Brod, H. et Kaufman, M. (dir.). (1994). *Theorizing Masculinities*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Brooks, D. E. et Hébert, L. P. (2006). Gender, Race, and Media Representation. Dans B. J. Dow et J. T. Wood (dir.), *The SAGE Handbook of Gender and Communication* (p. 297-317). Thousand Oaks: SAGE Publications.

- Brunsdon, C. (1990). Problems with quality. Screen, 31(1), 67-90.
- Bruzzi, S. (2013). *Men's Cinema: Masculinity and Mise en Scène in Hollywood.* Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Buonanno, M. (2014). La romance transatlantique des études télévisuelles et la tradition de qualité du téléfilm italien. Dans F. Jost (dir.), *Pour une télévision de qualité* (p. 173-185). Paris : INA.
- Burch, N. et Sellier, G. (2009). Le cinéma au prisme des rapports de sexe. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- Burdeau, E. (2014). Breaking Bad: série blanche. Paris: les Prairies ordinaires.
- Butler, Jeremy G. (2010). Television Style. New York: Routledge.
- Butler, Jeremy G. (2012). *Television: Critical Methods and Applications*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.
- Butler, Judith (1993). Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex". New York/Londres: Routledge.
- Butler, Judith. (2004). Undoing Gender. New York: Routledge.
- Butler, Judith (2006). Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge.
- Butsch, R. (2003). A Half Century of Class and Gender in American TV Domestic Sitcoms. *Cercles*, (8), 16-34.
- Byers, M. (2007). *Durham County*: "HBO Can Eat Its Heart Out". *Flow*, 6(6). Récupéré de http://www.flowjournal.org/2007/08/durham-county-hbo-can-eat-its-heart-out-1/
- Caldwell, J. T. (1995). Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television. New Brunswick/NewJersey: Rutgers University Press.
- Caldwell, J. T. (2008). Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television. Durham: Duke University Press.

- Cantor, M. G. (1980). *Prime-Time Television: Content and Control*. Beverly Hills/Londres: SAGE Publications.
- Cardwell, S. (2007). Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. Dans J. McCabe et K. Akass (dir), *Quality TV* (p. 19-34). New York: I.B. Tauris.
- Carrazé, A. (2005). Comment on produit des séries à Hollywood. Dans M. Winckler (dir.), Les miroirs obscurs: grandes séries américaines d'aujourd'hui (p. 81-96). Vauvert: Au diable Vauvert.
- Carrigan, T., Connell, B. et Lee, J. (1985). Toward a New Sociology of Masculinity. Theory and Society, 14(5), 551-604.
- Carroll, B. E. (2003). Television. Dans B. E. Carroll (dir.), *American Masculinities :*A Historical Encyclopedia (p. 452-455). Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Carson, B. et Llewellyn-Jones, M. (dir.). (2000). Frames and Fictions on Television: The Politics of Identity Within Drama. Portland: Intellect Books.
- Casetti, F. et Odin, R. (1990). De la paléo- à la néo-télévision. *Communications*, 51, 9-26.
- Casey, B. et al. (2008). Television Studies: The Key Concepts. New York: Routledge.
- Chalaby, J. K. (2005). Transnational Television Worldwide: Towards a New Media Order. Londres: I.B. Tauris.
- Chalaby, J. K. (2011). The making of an entertainment revolution: How the TV format trade became a global industry. *Television & New Media*, 26(4), 293-309.
- Chalaby, J. K. (2012). At the origin of a global industry: The TV format trade as an Anglo-American invention. *Media, Culture & Society*, 34(1), 36-52.
- Chalvon-Demersay, S. (1994). Mille scénarios. Enquête sur l'imagination en temps de crise. Paris : Métailié.
- Chalvon-Demersay, S. (1997). Une société élective. Scénarios pour un monde de relations choisies. *Sociologie de la communication*, 1(1), 621-646.

- Chalvon-Demersay, S. (2004). Fiction policière et identité sociale virtuelle. Dans P. Beylot et G. Sellier (dir.), *Les séries policières* (p. 305-326). Paris : L'Harmattan.
- Chalvon-Demersay, S. (2011). Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée. Réseaux, 1(165), 181-214.
- Charlebois, J. (2012). *The Construction of Masculinities and Femininities in Beverly Hills*, 90210. Lanham: University Press of America.
- Chevrier, M. (2012). La société du spectacle radio-canadienne. Dans D. Monière et F. Sauvageau (dir.), La télévision de Radio-Canada et l'évolution de la conscience politique au Québec (p. 105-118). Québec : Presses de l'Université Laval.
- Clare, A. (2001). On Men: Masculinity in Crisis. Londres: Arrow Books.
- Cohan, S. et Hark, I. R. (1993). Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema. Londres/New York: Routledge.
- Cohan, S. (1997). Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Colonna, V. (2010). L'art des séries télé. Paris : Payot.
- Condry, J. et Condry, S. (1976). Sex Differences: A Study in the Eye of the Beholder. *Child Development*, 47(3), 812-819.
- Connell, R.W. (1998). Masculinities and Globalization. *Men and Masculinities*, 1(1), 3-23.
- Connell, R. W. (2000). *The Men and the Boys*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Connell, R.W. (2005). Masculinities. Berkeley: University of California Press.
- Connell, R. (2009). Gender (2^e éd.). Malden: Polity.
- Connell, R.W. et Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender and Society*, 19(6), 829-859.
- Cook, L. (2008). The Crime Series. Dans G. Creeber (dir.), *The Television Genre Book* (2^e éd.) (p. 29-33). Londres: BFI Publishing, Palgrave Macmillan.

- Corel, D., de Froberville, A. et Toulet, R. (2005). Comment on dénature les séries : le sort de *Buffy*. Dans M. Winckler (dir.), *Les miroirs obscurs. Grandes séries américaines d'aujourd'hui* (p. 427-433). Vauvert : Au diable vauvert.
- Corner, J. (1999). Critical Ideas in Television Studies. Oxford: Oxford University Press.
- Couldry, N. (2000). Inside Culture: Re-imagining the Method of Cultural Studies. Londres/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE Publications.
- Courtine, J.-J. (2011). Histoire de la virilité. 3. La virilité en crise? XX^e-XXI^e siècle. Paris: Seuil.
- Cowlishaw, Bridget Roussell (dir.). (2015). Masculinity in Breaking Bad: Critical Perspectives. Jefferson: McFarland & Company.
- Cowlishaw, Brian. (2015) Intellectual Men: Masculinity Versus Intelligence. Dans B. R. Cowlishaw (dir.), *Masculinity in Breaking Bad: Critical Perspectives* (p. 63-87). Jefferson: McFarland & Company.
- Craig, S. (dir.). (1992). Men, Masculinity, and the Media. Newbury Park: SAGE Publications.
- Creeber, G. (2004). Serial Television: Big Drama on the Small Screen. Londres: BFI Publishing.
- Creeber, G. (2006). *Tele-Visions : An Introduction to Studying Television*. Londres : BFI Publishing.
- Cuche, D. (2010). La notion de culture dans les sciences sociales. Paris : La Découverte.
- Curtin, M. et Shattuc, J. (2009). *The American Television Industry*. Londres: BFI/Palgrave Macmillan.
- D'Acci, J. (2004). Television, Representation and Gender. Dans R. C. Allen et A. Hill (dir.), *The Television Studies Reader* (p. 373-388). New York: Routledge.
- Dasgupta, S. (2012). Policing the people: Television studies and the problem of 'quality'. NECSUS. European Journal of Media Studies, 1(1) (printemps). Récupéré de http://www.necsus-ejms.org/policing-the-people-television-studies-and-the-problem-of-quality-by-sudeep-dasgupta/

- de Baecque, A. (2011). Projections : la virilité à l'écran. Dans J.-J. Courtine (dir.), Histoire de la virilité. 3. La virilité en crise? XXe-XXIe siècle (p. 431-460). Paris : Éditions du Seuil.
- De B'béri Ebanda, B. (dir.). (2010). Les Cultural Studies dans les mondes francophones. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- de Beauvoir, S. (1976a) [1949]. Le deuxième sexe I. Paris : Gallimard.
- de Beauvoir, S. (1976b) [1949]. Le deuxième sexe II. Paris : Gallimard.
- Defino, D. (2013). From Trailer Trash to *Trailer Park Boys*. Dans T. Mirrlees et J. Kispal-Kovacs (dir.), *The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies* (p. 111-120). Don Mills: Oxford University Press.
- de la Garde, R. (2002). Le téléroman québécois : une aventure américaine. Actes du colloque interamérique de communication Brésil-Canada, Editora da UNEB, Salvador-Bahia. Récupéré de http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/utopie/word/De la Garde.doc
- de Lauretis, T. (1987). Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington: Indiana University Press.
- Deleuze, G. (1983). Cinéma 1. L'image-mouvement. Paris : Les éditions de minuit.
- Delk, J. L. et al. (1986). Adult Perceptions of the Infant as a Function of Gender Labeling and Observer Gender. Sex Roles, 15(9-10), 527-534.
- Delphy, C. (2001). L'ennemi principal 2. Penser le genre. Paris : Éditions Syllepse.
- Dennis, J. P. (2012). Men, Masculinities, and the Cave Man. Dans K. Ross (dir.), *The Handbook of Gender, Sex, and Media* (p. 107-117). Malden/Oxford: Wiley-Blackwell.
- Deroide, I. (2011). Les séries TV. Mondes d'hier et d'aujourd'hui. Paris : Ellipses.
- de Saint Maurice, T. (2011). *Mad Men* le genre et l'ordre social. [Chapitre de livre]. Dans *Philosophie en séries. Saison 2* (p. 37-46). Paris : Ellipses.
- Desaulniers, J.-P. (1982). La télévision en vrac. Essai sur le triste spectacle. Québec : Éditions coopératives Albert Saint-Martin.

- Desaulniers, J.-P. (1996). De La famille Plouffe à La petite vie : les Québécois et leurs téléromans. Montréal : Fides.
- Deslauriers, J.-M. et al. (dir). (2010). Regards sur les hommes et les masculinités. Québec : Presses de l'Université Laval.
- de Wasseige, M. (2013). Les séries télé des *networks* américains. Sujets de société, représentations sociales et balancement idéologique. *Communication* [En ligne], 32(1). Récupéré de https://communication.revues.org/4871
- de Wasseige, M. (avec la coll. de B. Dupont). (2014). Séries télé US: l'idéologie prime time. Louvain-La-Neuve : Academia-L'Harmattan.
- Di Crosta, M. (2011). La fiction télévisée hors télévision. Dans G. Delavaud (dir.), Permanence de la télévision (p. 127-140). Paris : Éditions Apogée.
- Doležel, L. (1998). *Heterocosmica*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Dorlin, E. (2008). Sexe, genre et sexualités. Paris : Presses universitaires de France.
- Dow, B. J. et Wood, J. T. (dir.). (2006). The SAGE Handbook of Gender and Communication. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Dow, B. J. (2006). Part IV: Gender and Communication in Mediated Contexts. Introduction. Dans B.J. Dow et J.T. Wood (dir.), *The SAGE Handbook of Gender and Communication* (p. 263-272). Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Druick, Z. et Kotsopoulos, A. (dir.). (2008). Programming Reality: Perspectives on English-Canadian Television. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Dubar, C. (2010). La crise des identités : L'interprétation d'une mutation. Paris : Presses universitaires de France.
- Dubrofsky, R. E. (2011). The Surveillance of Women on Reality Television: Watching The Bachelor and The Bachelorette. Lanham: Lexington Books.
- Dulac, G. (1994). Penser le masculin : essai sur la trajectoire des militants de la condition masculine et paternelle. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.

- Dupuis-Déri, F. (2012). Le discours de la "crise de la masculinité" comme refus de l'égalité entre les sexes : histoire d'une rhétorique antiféministe. Recherches féministes, 25(1), 89-109.
- Dupuis-Déri, F. (2015). Le « masculinisme » : une histoire politique du mot. Dans M. Blais et F. Dupuis-Déri (dir.), Le mouvement masculiniste au Québec. L'antiféminisme démasqué (p. 43-68). Montréal : Les éditions du remueménage.
- Dyer, R. (2000). The Role of Stereotypes. Dans P. Marris et S. Thornham (dir.), Media Studies: A Reader (2^e éd.) (p. 245-251). New York: New York University Press.
- Eco, U. (1985). Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics. *Daedalus*, 114(4), 161-184.
- Eco, U. (1987). TV: La transparence perdue. Dans La guerre du faux (p. 196-220). Paris: Éditions du Seuil.
- Edgerton, G. R. et Jones, J. P. (dir.) (2008). *The Essential HBO Reader*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Edwards, T. (2006). Cultures of Masculinity. Londres/New York: Routledge.
- Ellis, J. (1992). Visible Fictions (2^e éd.). Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Émond, S. (2009). La représentation du genre masculin et du genre féminin dans le téléroman québécois. Le cas de Lance et compte. (Mémoire de maîtrise). Université Laval.
- Esquenazi, J.-P. (2009a). La vérité de la fiction : Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité? Paris : Lavoisier.
- Esquenazi, J.-P. (2009b). Mythologie des séries télé. Paris : Le cavalier bleu.
- Esquenazi, J.-P. (2009c). Télévision: la familiarité des publics avec leurs séries. Réseau Canopé, 1(155), 26-31.
- Esquenazi, J.-P. (2010). Les séries télévisées. L'avenir du cinéma? Paris : Armand Colin.

- Esquenazi, J.-P. (2011a). Séries télévisées et « réalités » : les imaginaires sériels à la poursuite du réel. Dans S. Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées* (p. 193-212). Bruxelles : de boeck.
- Esquenazi, J.-P. (2011b). Une série peut-elle être une œuvre? Télévision, (2), 91-104.
- Esser, A. (2010). Television Formats: Primetime Staple, Global Market. *Popular Communication*, 8(4), 273-292.
- Faludi, S. (1999). Stiffed: The Betrayal of the American Man. New York: W. Morrow and Co.
- Faucette, B. (2014). Taking Control: Male Angst and the Re-Emergence of Hegemonic Masculinity in *Breaking Bad*. Dans D. P. Pierson (dir.), *Breaking Bad*: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series (p. 73-86). Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Feasey, R. (2008). Masculinity and Popular Television. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fetveit, A. (2001). Anti-essentialism and reception studies: In defense of the text. *International Journal of Cultural Studies*, 4(2), 173-199.
- Feuer, J. (1986). Narrative form in American network television. Dans C. MacCabe (dir.), *High Theory/Low Culture: Analysing popular television and film* (p. 101-114). New York: St. Martin's Press.
- Feuer, J. (2007). HBO and the Concept of Quality TV. Dans J. McCabe et K. Akass (dir.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (p. 145-157). New York: I.B. Tauris.
- Fiske, J. et Hartley, J. (2003). Reading Television. New York: Routledge.
- Fiske, J. (2008). Moments de télévision: ni le texte ni le public [1989]. Dans H. Glevarec, É. Macé et É. Maigret (dir.), *Cultural Studies: Anthologie* (p. 190-211). Paris: INA/Armand Colin.
- Fiske, J. (2011). Television Culture. New York: Routledge.
- Flahault, F. (2005). Récits de fiction et représentations partagées. L'Homme, « VÉRITÉS DE LA FICTION », (175/176), 37-55.

- Foucault, M. (1976). Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1984a). Histoire de la sexualité. II. L'usage des plaisirs. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1984b). Histoire de la sexualité. III. Le souci de soi. Paris : Gallimard.
- Fraser, N. (2011). Qu'est-ce que la justice sociale? Reconnaissance et redistribution. Paris : La découverte.
- Friedan, B. (2013) [1963]. The Feminine Mystique. New York/Londres: W.W. Norton & Company.
- Frye, N. (1969). Anatomie de la critique. Paris : Gallimard.
- Ganz-Blaettler, U. (2011). Récits cumulatifs et arcs narratifs. Dans S. Sepulchre (dir.), Décoder les séries télévisées (p. 179-192). Bruxelles : de Boeck.
- Gardiner, J. K. (dir.). (2002). Masculinity Studies and Feminist Theory: New Directions. Columbia University Press.
- Gardiner, J. K. (2005). Men, Masculinities, and Feminist Theory. Dans M. S. Kimmel, J. Hearn et R.W. Connell (dir.), *Handbook of Studies on Men & Masculinities* (p. 35-50). Thousand Oaks/Londres/New Delhi: SAGE Publications.
- Gates, P. (2006). Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film. Albany: State University of New York Press.
- Gauntlett, D. (2002). *Media, Gender and Identity: An Introduction*. New York: Routledge.
- Genest Dufault, S. et Dulac, G. (2010). État des connaissances sur les hommes et les masculinités au Québec : Présentation d'un inventaire des écrits scientifiques et de réflexion. Dans J.-M. Deslauriers et al. (dir.), Regards sur les hommes et les masculinités (p. 45-60). Québec : Presses de l'Université Laval.
- Genest Dufault, S. et Tremblay, G. (2010). Cinq paradigmes compréhensifs des hommes et des masculinités: proposition d'une classification originale. Dans J.-M. Deslauriers et al. (dir.), Regards sur les hommes et les masculinités (p. 61-90). Québec: Presses de l'Université Laval.

- Genette, G. (1987). Seuils. Paris: Éditions du Seuil.
- Giddens, A. (1991). Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age. Stanford: Stanford University Press.
- Gledhill, C. (1997). Genre and Gender: The Case of Soap Opera. Dans S. Hall (dir.), Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (p. 337-384). Londres: SAGE Publications.
- Glevarec, H. (2005). La fin du modèle classique de la légitimité culturelle. Dans É. Maigret et É. Macé (dir.), *Penser les médiacultures* (p. 69-102). Paris : INA/Armand Colin.
- Glevarec, H. (2010). Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision. *Questions de communication*, (18), 215-238.
- Glevarec, H. (2012). La sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel. Paris : Ellipses.
- Glevarec, H. (2013). La culture à l'ère de la diversité. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.
- Glevarec, H., Macé, É. et Maigret, É. (dir.). (2008). Cultural Studies: Anthologie. Paris: INA/Armand Colin.
- Godfrey, S. et Hamad, H. (2012). Save the Cheerleader, Save the Males: Resurgent Protective Paternalism in Popular Film and Television after 9/11. Dans K. Ross (dir.), *The Handbook of Gender, Sex, and Media* (p. 157-173). Malden/Oxford: Wiley-Blackwell.
- Goffman, E. (1975). Stigmate. Les usages sociaux des handicaps. Paris : Les éditions de minuit.
- Goffman, E. (1979). Gender Advertisements. New York: Harper Colophon Books.
- Goffman, E. (2002). L'arrangement des sexes. Paris : La dispute.
- Good, G. E., Porter, M.J. et Dillon, M. G. (2002). When Men Divulge: Portrayals of Men's Self-Disclosure in Prime Time Situation Comedies. *Sex Roles*, 46 (11-12), 419-427.

- Gramsci, A. (1971). Lettres de la prison (1926-1934). Paris : Éditions Gallimard. Récupéré de Les classiques des sciences sociales http://classiques.uqac.ca/classiques/gramsci antonio/lettres de prison/lettres de prison.html
- Grand'Maison, J. (1982). La révolution affective et l'homme d'ici. Ottawa: Leméac.
- Gray, J. (2010a). "COMING UP NEXT": Promos in the Future of Television and Television Studies. *Journal of Popular Film and Television*, 38(2), 54-57.
- Gray, J. (2010b). Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts. New York/Londres: New York University Press.
- Gray, J. et Lotz, A. D. (2012). Television Studies. Cambridge/Malden: Polity Press.
- Greenhill, P. (2012). Men, Masculinities, and the Male in English-Canadian Traditional and Popular Cultures. Dans J. A. Laker (dir.), Canadian Perspectives on Men & Masculinities: An Interdisciplinary Reader (p. 126-150). Don Mills: Oxford University Press.
- Greig, C. J et Martino, W. J. (2012). Canadian Men and Masculinities: Historical and Contemporary Perspectives. Toronto: Canadian Scholars' Press.
- Greig, C. J. et Holloway, S. (2012). Canadian Manhood(s). Dans C. J. Greig et W. J. Martino (dir.), Canadian Men and Masculinities: Historical and Contemporary Perspectives (p. 119-138). Toronto: Canadian Scholars' Press.
- Gripsrud, J. (dir.). (2010). *Relocating Television : Television in the Digital Context*. Londres/New York : Routledge.
- Grogan, S. et Richards, H. (2002). Body Image: Focus Groups with Boys and Men. *Men and Masculinities*, 4(3), 219-232.
- Gross, A. E. (1992). The Male Role and Heterosexual Behavior. Dans M. S. Kimmel et M. A. Messner (dir.), *Men's Lives* (2^e éd.) (p. 424-432). Toronto: Maxwell Macmillan Canada.
- Gruben, P. (2014). Mounties and Metaphysics in Canadian Film and Television. Dans J. Sloniowski et M. Rose (dir.), *Detecting Canada: Essays on Canadian Crime Fiction, Television, and Film* (p. 275-296). Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

- Guionnet, C. et Neveu, E. (2009). Féminins/Masculins. Sociologie du genre. Paris : Armand Colin.
- Gyori, B. (2012). Breaking Dad. Flow, 17(4). Récupéré de http://flowtv.org/2012/12/breaking-dad/
- Halberstam, J. (2012). Global female masculinities. Sexualities, 15(3/4), 336-354.
- Hall, S. (1980). Encoding/Decoding. Dans S. Hall, D. Hobson, A. Lowe et P. Willis (dir.), *Culture, Media, Language* (p. 128-139). Londres: Hutchinson.
- Hall, S. (1992). The Question of Cultural Identity. Dans S. Hall, D. Held et T. McGrew (dir.), Modernity and its Futures (p. 273-325). Cambridge: Polity Press.
- Hall, S. (1996a). Introduction: Who Needs 'Identity'? Dans S. Hall et P. Du Gay (dir.), *Questions of Cultural Identity* (p. 1-17). London: SAGE Publications.
- Hall, S. (1996b). Minimal Selves. Dans H. A. Baker Jr., M. Diawara et R. H. Lindeborg (dir.), Black British Cultural Studies: A Reader (p. 114-119). Chicago: University of Chicago Press.
- Hall, S. (dir.). (1997). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Thousand Oaks: SAGE Publication/Open University Press.
- Hall, S. (2008a). *Identités et cultures. Politiques des* cultural studies. (édition et préface par Maxime Cervulle). Paris : Éditions Amsterdam.
- Hall, S. (2008b). La culture, les médias et l'« effet idéologique » (1977). Dans H. Glevarec, É. Macé et É. Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie* (p. 41-60). Paris : INA/Armand Colin.
- Hanke, R. (1990). Hegemonic Masculinity in thirtysomething. Critical Studies in Mass Communication, 7(3), 231-248.
- Hanke, R. (1998a). The "Mock-Macho" Situation Comedy: Hegemonic Masculinity and its Reiteration. *Western Journal of Communication*, 62(1), 74-93.

- Hanke, R. (1998b). Theorizing Masculinity With/In the Media. Communication Theory, 8(2), 183-201.
- Hanot, M. (2002). Télévision, réalité ou réalisme? Introduction à l'analyse sémiopragmatique des discours télévisuels. Bruxelles, Paris: de Boeck, INA.
- Harman, T. (2011). The Crisis of Masculinity as Deleuzian Event. *Culture, Society & Masculinities*, 3(1), 26-39.
- Harris, G. (2012). A return to form? Postmasculinist television drama and tragic heroes in the wake of The Sopranos. New Review of Film and Television Studies, 10(4), 443-463.
- Hearn, J. et D. L. Collinson. (1994). Theorizing Unities and Differences Between Men and Between Masculinities. Dans Men's Studies Association (dir.), *Theorizing Masculinities* (p. 97-118). Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Heartfield, J. (2002). There is No Masculinity Crisis. *Genders*, (35) [En ligne]: http://www.genders.org/g35/g35 heartfield.html
- Hegde, R. S. (dir.). (2011). Introduction. [Chapitre de livre]. Dans R. S. Hegde (dir.), Circuits of Visibility: Gender and Transnational Media Cultures (p. 1-17). New York: New York University Press.
- Héritier, F. (1996). Masculin/Féminin. La pensée de la différence. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Hesmondhalgh, D. (2008). Industries culturelles et cultural studies (anglophones). Dans H. Glevarec, É. Macé et É. Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie* (p. 275-294). Paris : INA/Armand Colin.
- Hey, K. (1983). Marty: Aesthetics vs. Medium in Early Television Drama. Dans J. E. O'Connor (dir.), American History, American Television: Interpreting the Video Past (p. 95-133). New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Hilmes, M. (2005). The Bad Object: Television in the American Academy. *Cinema Journal*, 45(1), 111-116.
- Hilmes, M. (2008). Television Sound: Why the Silence? Music, Sound, and the Moving Image, 2(2), 153-161.
- Honneth, A. (2000). La lutte pour la reconnaissance. Paris : Gallimard.

- Honneth, A. (2006). La société du mépris. Vers une nouvelle Théorie critique. Paris : La découverte.
- Hood, B. (2012). The Self Illusion: How the Social Brain Creates Identity. Toronto: Harper Collins.
- Horrocks, R. (1994). Masculinity in Crisis. New York: St. Martin's Press.
- Horrocks, R. (1995). Male Myths and Icons: Masculinity in Popular Culture. Londres: Macmillan.
- Howe, A. (2014). Not Your Average Mexican: Breaking Bad and the Destruction of Latino Stereotypes. Dans D. P. Pierson (dir.), Breaking Bad: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series (p. 87-102). Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Hubier, S. et Le Vagueresse, E. (2014). Pour une approche culturaliste de la sérialité télévisuelle. [Chapitre de livre]. Dans S. Hubier et E. Le Vagueresse (dir.), Séries télé: saison un (p. 3-13). Montréal: Les Éditions de ta mère.
- Huet, J. et Rao, S. (2012). Les Invincibles en France: Temps et espace d'une adaptation. TV Series, (2), 188-214.
- Hutcheon, L. (2006). A Theory of Adaptation. New York: Routledge.
- Huyssen, A. (2004). Féminité de la culture de masse : l'autre de la modernité. (N. Burch, trad.). Dans G. Sellier et É. Viennot (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes* (p. 47-75). Paris : L'Harmattan.
- Imre, A. (2009). Gender and Quality Television: A Transcultural Feminist Project. Feminist Media Studies, 9(4), 391-407.
- Jancovich, M. et Lyons, J. (dir.) (2003). *Quality Popular Television*. Londres: BFI/Palgrave Macmillan.
- Jeffords, S. (1994). *Hard Bodies : Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick/New Jersey : Rutgers University Press.
- Jenkins, H. (2006). Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: New York University Press.
- Jodelet, D. (dir.). (1989). Les représentations sociales. Paris : Presses universitaires de France.

- Jodelet, D. (2011). Représentation sociale : phénomènes, concept et théorie. Dans S. Moscovici (dir.), *Psychologie sociale* (p. 363-384). Paris : Presses universitaires de France.
- Johnston, S. (2015). Family Man. Walter White and the Failure of Fatherhood. Dans B. R. Cowlishaw (dir.), *Masculinity in Breaking Bad: Critical Perspectives* (p. 13-32). Jefferson: McFarland & Company.
- Jost, F. (2001). La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction. Bruxelles/Paris : de Boeck Université/INA.
- Jost, F. (2004). Séries policières et stratégies de programmation. Dans P. Beylot et G. Sellier (dir.), Les séries policières (p. 57-84). Paris : L'Harmattan.
- Jost, F. (2007). Introduction à l'analyse de la télévision. Paris : Ellipses.
- Jost, F. (2009). Comprendre la télévision et ses programmes (2^e éd.). Paris : Armand Colin.
- Jost, F. (2011a). De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme? Paris : CNRS Éditions.
- Jost, F. (2011b). Où va la télévision? Dans G. Delavaud (dir.), *Permanence de la télévision* (p. 23-37). Paris : Éditions Apogée.
- Jost, F. (2014a). Comment parler de la qualité? Dans F. Jost (dir.), *Pour une télévision de qualité* (p. 11-28). Paris : INA.
- Jost, F. (dir.). (2014b). Pour une télévision de qualité. Paris : INA.
- Jost, F. (2015). Les nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal. Montrouge: Bayard.
- Jousse, T. (dir.). (2007). Le goût de la télévision. Anthologie des Cahiers du cinéma. Paris : Éditions Cahiers du cinéma/INA.
- Jouve, V. (2014). Le plaisir sériel. Dans S. Hubier et E. Le Vagueresse (dir.), Séries télé: saison un (p. 15-34.). Montréal: Les Éditions de ta mère.
- Joyrich, L. (1990). Critical and Textual Hypermasculinity. Dans P. Mellencamp (dir.), Logics of Television: Essays in Cultural Criticism (p. 156-172). Bloomington/Londres: BFI Publishing.

- Kaplan, E. A. (1992). Feminist Criticism and Television. Dans R. C. Allen (dir.), *Channels of Discourse, Reassembled* (p. 247-283). Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Kaplan, E. A. (2005). Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Kaufmann, J.-C. (2010). L'invention de soi: une théorie de l'identité. Paris : Fayard/Pluriel.
- Keane, M. et Moran, A. (2008). Television's New Engines. *Television & New* Media, 9(2), 155-169.
- Kimmel, M. S. (1987). The Contemporary "Crisis" of Masculinity in Historical Perspective. Dans H. Brod (dir.), *The Making of Masculinities: The New Men's Studies* (p. 121-153). Boston: Allen & Unwin.
- Kimmel, M. S. (1992). Foreword. Dans S. Craig (dir.), *Men, Masculinity, and the Media* (p. xi-xii). Newbury Park : SAGE Publications.
- Kimmel, M. S. (1994). Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity. Dans H. Brod et M. Kaufman (dir.), *Theorizing Masculinities* (p. 119-141). Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Kimmel, M. S. (2000). *The Gendered Society*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Kimmel, M. (2002). Foreword. Dans J. K. Gardiner (dir.), *Masculinity Studies & Feminist Theory: New Directions* (p. ix-xi). New York: Columbia University Press.
- Kimmel, M. (2006). A War Against Boys? Dissent (automne), 65-70.
- Kimmel, M. (2008). Guyland: The Perilous World Where Boys Become Men. New York: Harper.
- Kimmel, M. (2012). *Manhood in America : A Cultural History* (3^eéd.). New York : Oxford University Press.
- Kimmel, M. (2013). Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era. New York: Nation Books.

- Kimmel, M. S. et Messner, M. A. (dir.). (1992). *Men's Lives* (2^e éd.). Toronto: Maxwell MacMillan Canada.
- Kimmel, M. S., Hearn, J. et Connell, R. (dir.). (2005). *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Kotsko, A. (2012). Why We Love Sociopaths: A Guide to Late Capitalist Television. Washington: Zero Books.
- Laberge, Y. (2012). Social Representations of Men and Local Heroes in Québec's Public Sphere and Culture: Another Case of a 'Distinct Society'? Dans J. A. Laker (dir.), Canadian Perspectives on Men & Masculinities: An Interdisciplinary Reader (p. 151-162). Don Mills: Oxford University Press.
- Lacrouts, L. (2014). Autofiction et aveux de faiblesse. *artpress 2* « Séries télévisées. Formes, fabriques, critiques », (32), 17-21.
- Laker, J. A. (2012). Canadian Perspectives on Men & Masculinities: An Interdisciplinary Reader. Don Mills: Oxford University Press.
- Lamoureux, D. et Dupuis-Déri, F. (2015). Les antiféminismes. Analyse d'un discours réactionnaire. Montréal : Les éditions du remue-ménage.
- Laqueur, T. (1992). La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident. Paris : Gallimard.
- Lavery, D. (2012, 22 novembre). Bad Quality: Breaking Bad as Basic Cable Quality TV. Critical Studies in Television. Récupéré de http://cstonline.tv/bad-quality
- Legris, R. (2013). Le téléroman québécois. Québec : Septentrion.
- Létourneau, K. (2010). Le Québec au miroir de ses téléséries. *Argument*, 13(1). Récupéré de http://www.revueargument.ca/article/2010-10-01/497-presentation-du-dossier-le-quebec-au-miroir-de-ses-teleseries.html
- Leverette, M., Ott, B.L. et Buckley, C. L. (dir.). (2008). It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era. New York: Routledge.
- Lifschutz, V. (2015). La triple configuration du temps chronique dans les séries télévisées. Écrans, 2(4), 153-166.

- Lippmann, W. (2004) [1922]. *Public Opinion*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Lochard, G. et Boyer, H. (1995). Notre écran quotidien: Une radiographie du télévisuel. Paris: Dunod.
- Lorber, J. (1994). Paradoxes of Gender. New Haven/Londres: Yale University Press.

 Lotz, A. D. (2007a, mai). Neither Hero Nor Antihero: The Contest of Hegemonic Masculinity in U.S. Cable Dramas. Communication présentée au congrès annuel de l'International Communication Association, San Francisco. Récupéré de http://citation.allacademic.com/meta/p-mla-apa-research_citation/1/7/1/0/4/p-ages171041/p171041-1.php
- Lotz, A. D. (2007b). *The Television Will Be Revolutionized*. New York: New York University Press.
- Lotz, A. D. (2014). Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century. New York: New York University Press.
- Löwy, I. (2006). L'emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité. Paris : La Dispute.
- Lundquist, L. (1983). L'analyse textuelle: méthode, exercices. Paris: CEDIC.
- Macé, É. (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*, 18(104), 245-288.
- Macé, É. (2001a). Éléments d'une sociologie contemporaine de la culture de masse. À partir d'une relecture de *L'esprit du temps* d'Edgar Morin. *Hermès*, (31), 235-257.
- Macé, É. (2001b). Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision? (2) Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. Les trois moments de la configuration médiatique de la réalité : production, usages, représentations. *Réseaux*, 1(105), 199-242.
- Macé, É. (2002). Sociologie de la culture de masse : avatars du social et vertigo de la méthode. Cahiers internationaux de sociologie, 1(112), 45-62.
- Macé, É. (2003). Le conformisme provisoire de la programmation. Hermès, (37), 127-135.

- Macé, É. (2006a). La société et son double : Une journée ordinaire de télévision.

 Paris : INA/ Armand Colin.
- Macé, É. (2006b). Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias. Paris : Éditions Amsterdam.
- Macé, É. (2007). Des « minorités visibles » aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales. *Journal des anthropologues*, hors-série. Récupéré de http://jda.revues.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/2967
- Macé, É. (2015). L'après-patriarcat. Paris : Éditions du Seuil.
- MacInnes, J. (1998). The End of Masculinity. Buckingham/Philadelphie: Open University Press.
- MacKinnon, K. (2003). Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media. Londres: Arnold.
- Mac Mahon, A. (2005). Lectures masculines de la théorie féministe : la psychologisation des rapports de genre dans la littérature sur la masculinité. L'homme et la société, 4(158), 27-51.
- Maigret, É. et Macé, É. (2005). Penser les médiacultures: Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde. Paris: INA/Armand Colin.
- Maigret, É. (2005). Après le choc cultural studies. Dans É. Maigret et É. Macé, Penser les médiacultures : Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde (p. 17-40). Paris : INA/Armand Colin.
- Maigret, É. (2009). "Médiacultures" et coming out des cultural studies en France. Cahiers de recherche sociologique, (47), 11-21.
- Maigret, É. (2010). La maison mentale du masculin : Dexter, Dr. House, Mentalist. Médias, (26), 74-77.
- Maigret, É. (2013). Ce que les cultural studies font aux savoirs disciplinaires. Questions de communication, (24), 145-168.
- Maigret, É. (2015). Les *Cultural Studies* (études culturelles). Dans É. Maigret, *Sociologie de la communication et des médias* (3^e éd.) (p. 145-162). Paris : Armand Colin.

- Malin B. J. (2005). American Masculinity Under Clinton: Popular Media and the Nineties "Crisis of Masculinity". New York: Peter Lang.
- Marchbank, J. et Letherby, G. (2007). Introduction to Gender: Social Science Perspectives. Harlow: Pearson Education.
- Martin, B. (2013). Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad. New York: The Penguin Press.
- Martin, B. (2014). Des hommes tourmentés : le nouvel âge d'or des séries : des Soprano et The Wire à Mad Men et Breaking Bad. (L. Cohen, trad.). Paris : Éditions de la Martinière.
- Mattelart, A. et Neveu, É. (1996). Cultural studies' stories. La domestication d'une pensée sauvage? *Réseaux*, 14(80), 11-58.
- Mattelart, A. et Neveu, É. (2008). *Introduction aux Cultural Studies*. Paris : Éditions La Découverte.
- Mayer, S. et Dupuis-Déri, F. (2010). Quand le prince charmant s'invite chez Châtelaine: analyse de la place des hommes et des discours antiféministes et masculinistes dans un magazine féminin québécois. Montréal: L'R des centres des femmes du Québec/Services aux collectivités de l'Université du Québec à Montréal.
- McCabe, J. et Akass, K. (dir.). (2007). Quality TV: Contemporary American Television and Beyond. New York: I.B. Tauris.
- McRobbie, A. (2004). Post-feminism and Popular Culture. Feminist Media Studies, 4(3), 255-264.
- McRobbie, A. (2011). Beyond Post-Feminism. *Public Policy Research*, septembrenovembre, 179-184.
- Méar, A. et al. (1981). Le téléroman, genre hybride : réalité et fiction à la télévision. Études littéraires, 14(2), 293-306.
- Mehl, D. (1992). La fenêtre et le miroir. La télévision et ses programmes. Paris : Payot.
- Méjias, J. (2005). Sexe et société. Rosny: Bréal.

- Mepham, J. (1990). The Ethics of Quality in Television. Dans G. Mulgan (dir.), *The Question of Quality* (p. 56-72). Londres: BFI Publishing.
- Michel, J. (2003). Narrativité, narration, narratologie : du concept ricoeurien d'identité narrative aux sciences sociales. Revue européenne des sciences sociales, XLI(125), 125-142.
- Mikos, L. et Perrotta, M. (2011). Traveling style: Aesthetic differences and similarities in national adaptations of *Yo soy Betty, la fea. International Journal of Cultural Studies*, 15(1), 81-97.
- Milestone, K. et Meyer, A. (2012). Gender & Popular Culture. Malden: Polity Press.
- Miller, T. (2005). Turn off TV Studies!. Cinema Journal, 45(5), 98-101.
- Miller, T. (2010). Television Studies: the basics. New York: Routledge.
- Mills, B. (2013). What does it mean to call television 'cinematic'? Dans J. Jacobs et S. Peacock (dir.), *Television Aesthetics and Style* (p. 57-66). New York: Bloomsbury Academic.
- Mirrlees, T. (2013). The Future of Television: Revolution Paused, Media Conglomeration Continued. Dans T Mirrlees et J. Kispal-Kovacs (dir.), *The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies* (p. 425-444). Don Mills: Oxford University Press.
- Mirrlees, T. et Kispal-Kovacs, J. (dir.). (2013). The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies. Don Mills: Oxford University Press.
- Missika, J.-L. (2006). La fin de la television. Paris: Seuil.
- Mittell, J. (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, (58), 29-40.
- Mittell, J. (2010). *Television and American Culture*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Mittell, J. (2015). Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling. New York/Londres: New York University Press.
- Modleski, T. (1991). Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age. New York: Routledge.

- Moine, R. (2007). Remakes. Les films français à Hollywood. Paris: CNRS éditions.
- Moine, R. (2008). Les genres du cinéma (2e éd.). Paris : Armand Colin.
- Moine, R. et Sellier, G. (2012). Présentation. *CINéMAS*, 22(2-3) « Genre/Gender », 7-12.
- Molia, F.-X. (2012). "It is man's work and you are just little girlies". *CiNéMAS*, 22(2-3), 81-99.
- Molénat, X. (2011, 7 février). Les nouveaux codes de la distinction. Sciences humaines. Récupéré de http://www.scienceshumaines.com/les-nouveaux-codes-de-la-distinction fr 26766.html
- Molinier, P. (2004). Déconstruire la crise de la masculinité. *Mouvements*, (31), 24-29.
- Moran, A. (1998). Copycat Television: Globalisation, Program Formats and Cultural Identity. Luton: University of Luton Press.
- Moran, A. (2009). Reasserting the national? Programme formats, international television and domestic culture. Dans G. Turner et J. Tay (dir.), *Television Studies After TV* (p. 149-158). New York: Routledge.
- Moran, A. et Malbon, J. (2006). *Understanding the Global TV Format*. Bristol, Portland: Intellect Books.
- Morin, E. (1975). L'esprit du temps. Tome 2 : Nécrose. Paris : Bernard Grasset.
- Morin, E. (2008). L'esprit du temps (nouvelle éd.). Paris : Armand Colin/INA.
- Morris, P. (1994). In Our Own Eyes: The Canonizing of Canadian Film. Canadian Journal of Film Studies/Revue canadienne d'études cinématographiques, 3(1), 27-44.
- Moscovici, S. (1976) [1961]. La psychanalyse, son image et son public (2^e éd.). Paris: Presses universitaires de France.
- Moscovici, S. (1988). Notes towards a description of social representations. European Journal of Social Psychology, 18, 211-250.
- Moss, M. (2011). The media and the models of masculinity. Lanham: Lexington Books.

- Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Dans L. Braudy et M. Cohen (dir.), Film Theory and Criticism: Introductory Readings (p. 833-844). New York: Oxford University Press.
- Nardi, C. (2014). Mediating Fictional Crimes: Music, Morality, and Liquid Identification in *Breaking Bad*. Dans D. P. Pierson (dir.), *Breaking Bad*: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series (p. 173-189). Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Nathanson, P. et Young, K. K. (2001). Spreading Misandry: The Teaching of Contempt for Men in Popular Culture. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Naudier, D. et Rollet, B. (dir.). (2007). Genre et légitimité culturelle : Quelle reconnaissance pour les femmes? Paris : L'Harmattan,
- Navarro V. (2012). More than Copycat Television: Format Adaptation as Performance. Dans T. Oren et S. Shahaf (dir.), *Global Television Formats*: Understanding Television Across Borders, dir. (p. 23-38).
- Neale, S. (1983). Masculinity as Spectacle. Screen, 4(6), 2-16.
- Nelson, R. (1997). TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change. New York: St. Martin's Press.
- Nelson, R. (2007). State of Play: Contemporary "high-end" TV Drama. New York, Manchester: Manchester University Press.
- Nettleton, P. H. (2009). Rescuing Men: The New Television Masculinity in Rescue Me, Nip/Tuck, The Shield, Boston Legal & Dexter. (Thèse de doctorat). University of Minnesota. Récupéré de Libraries Digital Conservancy http://conservancy.umn.edu/handle/11299//57963
- Newman, M. Z. et Levine, E. (2012). Legitimating Television. New York: Routledge.
- Nguyên-Duy, V. (1995). L'influence américaine sur la télévision et la culture québécoises. *Québec français*, (98), 77-84.
- Nguyên-Duy, V. (1999). Le téléroman et la volonté d'une télévision originale. Dans F. Sauvageau (dir.), *Variations sur l'influence culturelle américaine* (p. 131-157). Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval.

- Nguyên-Duy, V. (2012). Le téléroman ou la construction d'un emblème télévisuel de l'identité culturelle et politique québécoise. Dans D. Monière et F. Sauvageau (dir.), La télévision de Radio-Canada et l'évolution de la conscience politique au Québec (p. 39-55). Québec : Presses de l'Université Laval.
- Nixon, S. (1997). Exhibiting Masculinity. Dans S. Hall (dir.), *Representation:* Cultural Representations and Signifying Practices (p. 291-330). Thousand Oaks: SAGE Publications/Open University Press.
- Oakley, A. (1985) [1972]. Sex, Gender & Society. Aldershot: Gower House.
- Oren, T. (2012). Reiterational Texts and Global Imagination: Television Strikes Back. Dans T. Oren et S. Shahaf (dir.), Global Television Formats: Understanding Television Across Borders (p. 366-381). New York: Routledge.
- Oren, T. et Shahaf, S. (dir.). (2012). Global Television Formats: Understanding Television Across Borders. New York: Routledge.
- Paquin, C. (2004). L'homme whippet. Le couple québécois en miettes. Chicoutimi : Les éditions JCL.
- Pasquier, D. (2003, décembre). La télévision : mauvais objet de la sociologie de la culture? *X colloque bilatéral franco-roumain*. Actes du colloque de la Conférence internationale francophone en Sciences de l'Information et de la Communication, à l'Université de Bucarest, du 28 juin au 3 juillet 2003. Récupéré de https://hal.archives-ouvertes.fr/sic 00000637/document
- Pauly, J. T. (1984). The Great Chicago Fire as a National Event. *American Quarterly*, 36(5), 668-683.
- Peberdy, D. (2011). Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema. New York: Palgrave Macmillan.
- Pérez-Gómez, M. A. (2011) (dir.). Previously On: Estudios interdisciplinarios sobre la ficcion televisa en la Tercera Edad de Oro de la Television/Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

- Perkins, T.E. (1979). Rethinking Stereotypes. Dans M. Barrett, P. Corrigan, A. Kuhn et J. Wolff (dir.), *Ideology and Cultural Production* (p. 135-159). New York: St. Martin's Press.
- Perreur, N. (2007). La « néo-série » policière et judiciaire américaine, miroir des anxiétés américaines. *Médiamorphoses*, (3), 90-93.
- Perreur, N. (2011). La néo-série, arène d'évaluation culturelle d'une société américaine en crise. Réseaux, (165), 83-108.
- Pescatore, G. et Innocenti, V. (2012). Information Architecture in Contemporary Television Series. *Journal of Information Architecture*, 4(1-2), 57-72.
- Petro, P. (1986). Mass Culture and the Feminine: The "Place" of Television in Film Studies. *Cinema Journal*, 25(3), 5-21.
- Picard, Y. (2010). Quand le petit écran devient grand. La télévision (de fiction et d'information) québécoise (2^e éd.). Montréal : Yves Picard et Sur mesure.
- Picard, Y. (2011). From Téléroman to série télévisée québécoise: The (coming of) Golden Age of Quebec TV. Dans M. A. Pérez-Gómez (dir.), Previously On: Estudios interdisciplinarios sobre la ficcion televisa en la Tercera Edad de Oro de la Television/Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television (p. 181-195). Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.
- Picard, Y. (2013). Du degré zéro au second degré dans la fiction télévisuelle québécoise. CINéMAS, 23(2-3), 97-120.
- Picard, Y. et Barrette, P. (2015). La série québécoise du nouveau millénaire : une sérietélé distinctive. Alternative francophone, 1(8), 1-18.
- Picard, Y. et Lacasse, G. (2015). (Sous presse, version préliminaire, gracieuseté des auteurs) Série télévisée, *temps-oralité* et modernité ou quand, dans 19-2, le temps sort de ses gonds. *Télé en séries*.
- Pierson, D. P. (dir.). (2014). Breaking Bad: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Poirier, C. (2004). Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité ? Tome 1 : l'imaginaire filmique. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec.

- Poirier, C. (2005). Le « renouveau » du cinéma québécois. Cités, 3(23), 165-182.
- Polan, D. (2009). Qualifying « Quality TV ». Dans *The Sopranos* (p. 98-104). Londres: Duke University Press.
- Postman, N. (2006). Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business. New York: Penguin Books.
- Prinz, J. J. (2012). Beyond Human Nature: How Culture and Experience Shape Our Lives. New York: Penguin Books.
- Proulx, S. et Bélanger, D. (2001). La représentation des communautés immigrantes à la télévision francophone du Québec. Une opportunité stratégique. *Réseaux*, 19(107), 117-145.
- Ramsay, C. (dir.). (2011). Making it Like a Man: Canadian Masculinities in Practice. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Rehm, F. (2014). Desperate Housemen. *artpress 2* « Séries télévisées. Formes, fabriques, critiques », (32), 65-70.
- Ricœur, P. (1983). Temps et récit, tome 1. L'intrigue et le récit historique. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (1984). Temps et récit, tome 2. La configuration dans le récit de fiction. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (1985). Temps et récit, tome 3. Le temps raconté. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (1990). Soi-même comme un autre. Paris : Éditions du Seuil.
- Rixon, P. (2003). The Changing Face of American Television Programmes on British Screens. Dans M. Jancovich et J. Lyons (dir.), *Quality Popular Television* (p. 48-61). Londres: BFI/Palgrave Macmillan.
- Robidoux, M. A. (2012). Male Hegemony or Male Mythology? Uncovering Distinctions through Some of Canada's Leading Men: The Coureurs de Bois and Professional Hockey Players. Dans J. A. Laker (dir.), Canadian Perspectives on Men & Masculinities: An Interdisciplinary Reader (p. 114-125). Don Mills: Oxford University Press.
- Robinson, S. (2000). Marked Man: White Masculinity in Crisis. New York: Columbia University Press.

- Rosin, H. (2012). The End of Men and the Rise of Women. New York: Riverhead Books.
- Saco, D. (1992). Masculinity as Signs: Poststructuralist Feminist Approaches to the Study of Gender. Dans S. Craig (dir.), *Men, Masculinity, and the Media* (p. 23-39). Newbury Park: SAGE Publications.
- Sanson K. (2011). We Don't Want Your Must-See TV: Transatlantic Television and the Failed "Coupling" Format. *Popular Communication: The International Journal of Media and Culture*, 9(1), 39-54.
- Sauvé, M.-R. (2005). Échecs et mâles: les modèles masculins au Québec, du Marquis de Montcalm à Jacques Parizeau. Montréal: Les Intouchables.
- Schaeffer, J.-M. (1999). Pourquoi la fiction? Paris : Éditions du Seuil.
- Scharrer, E. (2001). Tough Guys: The Portrayal of Hypermasculinity and Aggression in Televised Police Dramas. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45(4), 615-634.
- Sconce, J. (2004). What If? Charting Television's New Textual Boundaries. Dans L. Spigel et J. Olsson (dir.), *Television After TV* (p. 93-112). Durham: Duke University Press.
- Scott, J. W. (1999). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. Dans Gender and the Politics of History (p. 28-50). New York: Columbia University Press.
- Segal, L. (2006). Men at Bay: The contemporary 'crisis' of masculinity. Dans S. M. Whitehead (dir.), Men and Masculinities. Critical Concepts in Sociology. Volume I: Politics and Power (p. 272-281). Londres/New York: Routledge.
- Seiter, E. (1986a). Feminism and Ideology: The "Terms" of Women's Stereotypes. Feminist Review, (22), 58-81.
- Seiter, E. (1986b). Stereotypes and the Media: A Re-evaluation. *Journal of Communication*, 36(2), 14-26.
- Sellier, G. (2004). Le cinéma d'auteur-e français, ou l'intime comme évitement du social. Dans G. Sellier et É. Viennot (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes* (p. 105-121). Paris : L'Harmattan.

- Sellier, G. (2005a). Gender studies et études filmiques. Cahiers du genre, 1(38), 63-85.
- Sellier, G. (2005b). La nouvelle vague. Un cinéma au masculin singulier. Paris : CNRS éditions.
- Sellier, G. (2015). Les séries télévisées, lieu privilégié de reconfiguration des normes de genre : l'exemple français. Genre en séries : cinéma, télévision, médias, no 1, 9-30.
- Sellier, G. et Viennot, É. (2004). Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes. Paris : L'Harmattan.
- Sénac-Slawinski, R. (2007). L'ordre sexué: la perception des inégalités femmeshommes. Paris: Presses universitaires de France.
- Sepinwall, A. (2015). The Revolution Was Televised: How The Sopranos, Mad Men, Breaking Bad, Lost, and Other Groundbreaking Dramas Changed TV Forever (2e éd.). New York: Touchstone.
- Sepulchre, S. (2004). Quand les héros se font multiples : le cas de la série PJ. Dans P. Beylot et G. Sellier (dir.), Les séries policières (p. 171-189). Paris : L'Harmattan.
- Sepulchre, S. (2006). Les fictions à épisodes télévisuelles : Quelle place pour les personnages secondaires face aux héros multiples? *Belphégor*, 6(1). Récupéré de https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47727
- Sepulchre, S. (2011). Décoder les séries télévisées. Bruxelles : de Boeck.
- Sérisier, P., Boutet, M. et Bassaget, J. (2011). Sériescopie. Guide thématique des séries télé. Paris : Ellipses.
- Shimpach, S. (2010). *Television in Transition : The Life and Afterlife of the Narrative Action Hero*. Malden/Oxford : Wiley-Blackwell.
- Sloniowski, J. et Rose, M. (dir.). (2014). Detecting Canada: Essays on Canadian Crime Fiction, Television, and Film. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Smith, A. M. (2011). Putting the Premium Into Basic: Slow-Burn Narratives and the Loss-Leader Function of AMC's Original Drama Series. *Television & New Media*, 14(2), 150-166.

- Sohet, P. (2007). Images du récit. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Soulages, J.-C. (2004). Les héros à mi-temps ou les fictions de l'authentique. Dans P. Beylot et G. Sellier (dir.), *Les séries policières* (p. 289-303). Paris : L'Harmattan.
- Soulez, G. (2011a). La double répétition : Structure et matrice des séries télévisées. Mise au point, (3), 2-20.
- Soulez, G. (2011b). Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, television. Paris : Presses Universitaires de France.
- Spies, V. (2004). La télévision dans le miroir: théorie, histoire et analyse des émissions réflexives. Paris: L'Harmattan.
- Spigel, L. (1992). Make Room For TV: Television and the Family Ideal in Postwar America. Chicago: The University of Chicago Press.
- Spigel, L. (2004a). Introduction. Dans L. Spigel et J. Olsson (dir.), *Television After TV* (p. 1-34). Durham: Duke University Press.
- Spigel, L. (2004b). Portable TV: Studies in Domestic Space Travels. Dans M. Sturken, D. Thomas et S. J. Ball-Rokeach (dir.), *Technological Visions: The Hopes and Fears that Shape New Technologies* (p. 110-144). Philadelphie: Temple University Press.
- Spigel, L. et Olsson, J (dir.). (2004). Television Studies After TV: Essays on a medium in transition. Durham/London: Duke University Press.
- Steenberg, L. et Tasker, Y. (2014). North of Quality? "Quality" Television and the Suburban Crimeworld of *Durham County*. Dans J. Sloniowski et M. Rose (dir.), *Detecting Canada: Essays on Canadian Crime Fiction, Television, and Film* (p. 257-274). Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Tasker, Y. et Negra, D. (dir.). (2007). Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture. Durham/Londres: Duke University Press.
- Thompson, R. J. (1996). *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER. New York: Syracuse University Press.*
- Thornham, S. et Purvis, T. (2005). Television Drama: Theories and Identities. New York: Palgrave Macmillan.

- Tremblay, G. et L'Heureux, P. (2010). La genèse de la construction de l'identité masculine. Dans J.-M. Deslauriers et al. (dir.), Regards sur les hommes et les masculinités (p. 91-123). Québec : Presses de l'Université Laval.
- Tremblay, V.-L. (2011). Être ou ne pas être un homme : la masculinité dans le roman québécois. Ottawa : Éditions David.
- Turner, G. et Tay, J. (2009). Television Studies After TV: Understanding Television in the Post-Broadcast Era. New York: Routledge.
- Vacante, J. (2012). Quebec Manhood in Historical Perspective. Dans C. J. Greig et W. J. Martino (dir.), Canadian Men and Masculinities: Historical and Contemporary Perspectives (p. 23-41). Toronto: Canadian Scholars' Press.
- Venema, H. I. (2000). Identifying Selfhood: Imagination, Narrative, and Hermeneutics in the Thought of Paul Ricoeur. Albany: University of New York Press.
- Vigarello, G. (2011). Histoire de la virilité. 1. L'invention de la virilité: De l'Antiquité aux Lumières. Paris : Seuil.
- Waisbord, S. (2004). McTV: Understanding the Global Popularity of Television Formats. *Television & New Media*, 5(4), 359-383.
- Walsh, F. (2010). Male trouble: masculinity and the performance of crisis. New York: Palgrave Macmillan.
- Watson, E. (2009). Pimps, wimps, studs, thugs and gentlemen: essays on media images of masculinity. Jefferson: McFarland & Co.
- Watzlawick, P. (1978). La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication. Paris : Éditions du Seuil.
- Welzer-Lang, D. (2000). Pour une approche proféministe non homophobe des hommes et du masculin. Dans D. Welzer-Lang (dir.), *Nouvelles approches des hommes et du masculin* (p. 109-138). Toulouse: Presses universitaires du Mirail.
- Welzer-Lang, D. (2008). Les hommes et le masculin. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Welzer-Lang, D. (2009). Nous, les mecs: essai sur le trouble actuel des hommes. Paris: Payot.

- Welzer-Lang, D. et Zaouche Gaudron, C. (dir.). (2011). Masculinités : état des lieux. Toulouse : Érès.
- Whitehead, S. M. (2002). Men and Masculinities: Key Themes and New Directions. Malden: Polity.
- Whitehead, S. M. (dir.). (2006a). Men and Masculinities: Critical Concepts in Sociology. Volume I: Politics and Power. Londres/New York: Routledge.
- Whitehead, S. M. (dir.). (2006b). Men and Masculinities: Critical Concepts in Sociology. Volume V: Global Masculinities. Londres/New York: Routledge.
- Will, J.A., Self, P.A. et Datan, N. (1976). Maternal Behavior and Perceived Sex of Infant. *American Journal of Orthopsychiatry*, 46(1), 135-139.
- Williams, R. (2009) [1977]. Marxism and Literature. New York: Oxford University Press.
- Williams, R. (2014 [1976]). Keywords: A vocabulary of culture and society. London: Fourth Estate.
- Wilson, T. (1993). Watching Television: Hermeneutics, Reception and Popular Culture. Malden: Polity Press.
- Winckler, M. (2002). Les miroirs de la vie. Histoire des séries américaines. Paris : Le Passage.
- Winckler, M. (dir.). (2005). Les miroirs obscurs. Grandes séries américaines d'aujourd'hui. Vauvert : Au diable vauvert.
- Winckler, M. (2012). Petit éloge des séries télé. Paris : Gallimard.
- Wittig, M. (2007). La pensée straight. Paris : Éditions Amsterdam.
- Zaidman, C. (2002). Ensemble et séparés. préface de E. Goffman, L'arrangement des sexes (p. 9-37). Paris : La dispute.

Articles de journaux et de magazines, communiqués de presse, sites web

- Baillargeon, S. (2010, 16 janvier). Portrait du mâle en personnage. Les téléséries reflètent-elles la diversité et la complexité de la vie masculine? *Le Devoir*. Récupéré de http://www.ledevoir.com/societe/actualites-ensociete/281208/portrait-du-male-en-personnage
- Baillargeon, S. (2014, 25 janvier). Télévision à la une 19-2, prise 2. *Le Devoir*. Récupéré de http://www.ledevoir.com/culture/television/398149/television-a-la-une-19-2-prise-2
- Baillargeon, S. (2015, 4 avril). Des personnages tourmentants. *Le Devoir*. Récupéré de http://www.ledevoir.com/culture/television/436302/des-personnages-tourmentants
- BellMedia. (2014, 1 avril). Bravo's #1 New Series, 19-2, Renewed for Second Season. [Communiqué]. Récupéré de http://www.bellmedia.ca/pr/press/bravos-1-new-series-19-2-renewed-for-second-season/
- BellMedia. (2015, 13 avril). Bravo Orders Third Season of its Critically-Acclaimed Original Drama Series, 19-2. [Communiqué]. Récupéré de http://www.bellmedia.ca/pr/press/bravo-orders-third-season-critically-acclaimed-original-drama-series-19-2/
- BellMedia. (2016, 12 mai). Bravo Announces Fourth Season of its Award-Winning Original Series 19-2, as Season 3 Premieres June 20. [Communiqué]. Récupéré de http://www.bellmedia.ca/pr/press/bravo-announces-fourth-season-of-its-award-winning-original-series-19-2-as-season-3-premieres-june-20/
- Berlatsky, N. (2015, 23 août). Without America's soap operas, we would never have gotten "Mad Men". *Quartz*. Récupéré de http://qz.com/484966/without-americas-soap-operas-we-would-never-have-gotten-mad-men/
- Bianco, R. (2012, 10 octobre). NBC's 'Chicago Fire' lacks real heat or heart. *USA Today*. Récupéré de http://www.usatoday.com/story/life/tv/2012/10/09/bianco-review-nbc-chicago-fire/1622825/

- Brioux, B. (2015, 15 janvier). Canadian TV show '19-2' kicks off season 2 with school shooting. *Metro News*. Récupéré de http://www.metronews.ca/entertainment/2015/01/15/canadian-tv-show-19-2-kicks-off-season-2-with-school-shooting.html
- Cassivi, M. (2014, 13 février). Nuage noir. *La presse*. Récupéré de http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201402/13/01-4738435-nuage-noir.php
- Catlett, R. (2015, 11 juin). Television's Conversations with Masculinity. *The Mary Sue*. Récupéré de http://www.themarysue.com/television-masculinity/
- Chevalier, M. (2013, novembre). Rencontre avec Claude Legault. *Elle Québec* (p. X-123).
- Chozick, A. (2011, 10 juin). A New Generation of TV Wimps. Récupéré de http://online.wsj.com/news/articles/SB100014240527023044323045763715 53682017000
- David, G. (2015, 29 mai). Poll: Durham County is Top Canadian TV Series of All Time. *TV*, *eh*? Récupéré de http://www.tv-eh.com/2015/05/29/poll-durham-county-is-top-canadian-tv-series-of-all-time/
- Doyle, J. (2007, 7 mai). Airing tonight: A disturbing crime series set in the suburbs.

 The Globe and Mail. Récupéré de
 http://www.theglobeandmail.com/arts/why-would-the-national-broadcasterwaste-its-time-on-an-inane-contest/article1075819/
- Doyle, J. (2013, 15 octobre). The difference between good, great and magnificent TV. *The Globe and Mail*. Récupéré de http://www.theglobeandmail.com/arts/television/the-difference-between-good-great-and-magnificent-tv/article14856916/
- Dumas, H. (2009, 30 septembre). *Le gentleman* crée une dépendance. *La Presse*. Récupéré de http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/hugo-dumas/200909/30/01-906858-le-gentleman-cree-une-dependance.php
- Dumas, H. (2011, 21 janvier). 19-2, deux beux bien bons. La Presse. Récupéré de http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/hugo-dumas/201101/21/01-4362263-19-2-deux-beux-bien-bons.php

- Dumas, H. (2011, 27 septembre). Un gentleman encore plus haletant. *La Presse*. Récupéré de http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/hugo-dumas/201109/27/01-4451744-un-gentleman-encore-plus-haletant.php
- Dumas, H. (2011, 23 novembre). Le gentleman boucle son enquête. *La Presse*. Récupéré de http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/hugo-dumas/201111/23/01-4470761-le-gentleman-boucle-son-enquete.php
- Dumas, Hugo. (2013, 23 septembre). Gentleman soudeur. *La Presse*. Récupéré de http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/hugo-dumas/201309/21/01-4691783-gentleman-soudeur.php
- Genzlinger, N. (2016, 17 janv.). Review: '19-2,' a Police Drama on Acorn TV, Is a Slow Burn. *The New York Times*. Récupéré de http://www.nytimes.com/2016/01/18/arts/television/review-19-2-a-police-drama-on-acorn-tv-is-a-slow-burn.html? r=2
- Goodman, T. (2005, 22 juin). They steal, they cheat, they lie, and we wouldn't want it any other way the timeless appeal of the anti-hero. SFGATE. Récupéré de http://www.sfgate.com/entertainment/article/They-steal-they-cheat-they-lie-and-we-wouldn-t-2626092.php
- Havas, J. (2015, 6 mars). Television: Where Patriarchy and Grown-Up Cinema Go to Die. *CST Online*. Récupéré de http://cstonline.tv/television-where-patriarchy-and-grown-up-cinema-go-to-die
- Hibberd, J. (2013, 30 septembre). 'Breaking Bad' series finale ratings smash all records. *Entertainment Weekly*. Récupéré de http://www.ew.com/article/2013/09/30/breaking-bad-series-finale-ratings
- Holmes, L. (2011, 18 mai). What's The Fall TV Season About? Masculinity, Fairy Tales, And The '60s. *Monkey See : Pop-Culture News and Analysis from NPR*. Récupéré de http://www.npr.org/sections/monkeysee/2011/05/18/136427151/whats-the-fall-tv-season-about-masculinity-fairy-tales-and-the-60s
- Kelly, B. (2007, 17 août). Canada Turns to Cable for Original TV. *Variety*. Récupéré de http://variety.com/2007/scene/markets-festivals/canada-turns-to-cable-for-original-tv-1117970455/
- Kelly, B. (2010). Darkness in the Suburbs. Movie Entertainment (octobre), 42-44.

- Kissell, A. (2015, 22 avril). Tuesday Ratings: 'Chicago Fire,' 'The Voice' Put NBC Back on Top. *Variety*. Récupéré de http://variety.com/2015/tv/ratings/tuesday-ratings-voice-chicago-fire-win-1201477376/
- Kovvali, S. (2013, 1 octobre). *Breaking Bad*'s Big Critique of the Macho (and Its Problem With Women). *The Atlantic*. Récupéré de http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/10/-em-breaking-bad-em-s-big-critique-of-the-macho-and-its-problem-with-women/280171/
- Lauzon, V. (2013, 19 décembre). 19-2 en anglais, une création propre. La Presse. Récupéré de http://www.lapresse.ca/arts/television/201312/19/01-4722396-19-2-en-anglais-une-creation-propre.php
- Lavery, C.-É. (2015, 1 mars). Un duo qui confronte les stéréotypes. L'itinéraire. Récupéré de http://itineraire.ca/3212-article-un-duo-qui-confronte-les-stereotypes-edition-du-dimanche-ler-mars-2015.html
- Leigh Brown, P. (2001, 28 octobre). Heavy Lifting Required: The Return of Manly Men. The New York Times. Récupéré de http://www.nytimes.com/2001/10/28/weekinreview/ideas-trends-heavy-lifting-required-the-return-of-manly-men.html
- Marcotte, A. (2011, 7 septembre). How to Make a Critically Acclaimed TV Show About Masculinity. *Jezebel*. Récupéré de http://jezebel.com/5837945/how-to-make-a-critically-acclaimed-tv-show-about-masculinity
- Myers, R. (2015, 23 septembre). Shonda Rhimes on Power, Feminism, and Police Brutality. *Elle*. Récupéré de http://www.elle.com/culture/career-politics/q-and-a/a30186/shonda-rhimes-elle-interview/
- Nikolas, A. (2013, 5 juillet). Yes, *Mad Men* Is a Soap Opera—And That Shouldn't Be an Insult. *The Atlantic*. Récupéré de http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/07/yes-i-mad-men-i-is-a-soap-opera-and-that-shouldnt-be-an-insult/277491/
- Paskin, W. (2013, 21 mars). The Confident Masculinity of "Chicago Fire". Salon. Récupéré de http://www.salon.com/2013/03/21/the confident masculinity of chicago fi re/

- Peck, J. (2011, 10 octobre). On Breaking Bad's Intense Critique Of Western Masculinity, Crushable. Récupéré de https://www.crushable.com/2011/10/10/entertainment/on-breaking-bads-intense-critique-of-western-masculinity-259/
- Petrowski, N. (2011, 10 décembre). Les filles de 19-2. La Presse. Récupéré de http://www.lapresse.ca/arts/television/201112/09/01-4476398-les-filles-de-19-2.php
- Rosemberg, J. (2015, 21 juillet). 'Transparent's' Jill Soloway Wants to Stop 'Perpetuating Male Privilege Through Protagonism'. *Variety*. Récupéré de http://variety.com/2015/scene/vpage/transparent-jill-soloway-women-in-film-barneys-1201544690/
- Rosin, H. (2010, juillet-août). The End of Men. *The Atlantic*. Récupéré de http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2010/07/the-end-of-men/308135/
- Rosin, H. (2011, 8 septembre). Primetime's Looming Male Identity Crisis. *The Atlantic*. Récupéré de http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/09/primetimes-looming-male-identity-crisis/244692/#slide1
- Ryan, A. (2010, 25 octobre). Hugh Dillon draws on rocker mindset for raw role in Durham County. *The Globe and Mail*. Récupéré de http://www.theglobeandmail.com/arts/television/hugh-dillon-draws-on-rocker-mindset-for-raw-role-in-durham-county/article1381075/
- Selznick, Barbara. (2010, 27 octobre). Whose Stories Matter?: AMC's Post-Network Brand. *In Media Res.* Récupéré de http://mediacommons.futureofthebook.org/imr/2010/10/27/whose-stories-matter-amcs-post-network-brand
- Shweder, R. A. (1994, 9 janvier). What Do Men Want? A Reading List For the Male Identity Crisis. *The New York Times*. Récupéré de http://www.nytimes.com/1994/01/09/books/what-do-men-want-a-reading-list-for-the-male-identity-crisis.html?pagewanted=all
- Stanley, A. (2009, 6 septembre). You Think Life Is Mild North of the Border? *The New York Times*. Récupéré de http://www.nytimes.com/2009/09/07/arts/television/07durham.html

- Stanley, A. (2010, 3 janvier). Men With a Message: Help Wanted. *The New York Times*. Récupéré de http://www.nytimes.com/2010/01/03/arts/television/03alpha.html?r=0&pagewanted=print
- Stewart, D. (2014, 22 avril). Hollywood Men: It's No Longer About Your Acting, It's About Your Abs. *Jezebel*. Récupéré de https://jezebel.com/hollywood-men-its-no-longer-about-your-acting-its-abo-1565779471
- Strachan, A. (2010, 21 octobre). Dillon finds his passion in Durham County. *The Gazette*. Récupéré de http://www.durhamcounty.ca
- Szklarski, C. (2014, 28 janvier). La version anglaise de 19-2 diffusée mercredi. La Presse. Récupéré de http://www.lapresse.ca/arts/television/201401/28/01-4733344-la-version-anglaise-de-19-2-diffusee-mercredi.php
- Taylor, K. (2011, 8 octobre). Women and TV: They've come a long way maybe.

 The Globe and Mail. Récupéré de

 http://www.theglobeandmail.com/arts/television/women-and-tv-theyvecome-a-long-way-maybe/article556378/?page=all
- Tepper, S. (2014, 28 janvier). Cop drama 19-2 has Quebec savoir faire. *Toronto Star*. Récupéré de http://www.thestar.com/entertainment/television/2014/01/28/bravo_english_remake_of_quebecs_192_debuts_jan_29.html (11 mai 2015).
- Therrien, R. (2008, 27 septembre). TVA: un *Gentleman* aux 100 visages. *Le Soleil*. Récupéré de http://www.lapresse.ca/arts/television/200809/27/01-24203-tva-un-gentleman-aux-100-visages.php
- Therrien, R. (2009, 30 septembre). *Le gentleman* vous charmera. *Le Soleil*. Récupéré de http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/television-et-radio/200909/29/01-906775-le-gentleman-vous-charmera.php
- Therrien, R. (2011, 23 novembre). Fin d'un *Gentleman* captivant. *Le Soleil*. Récupéré de http://blogues.lapresse.ca/therrien/2011/11/23/fin-dun-gentleman-captivant/
- Therrien, R. (2013, 20 septembre). *Le gentleman* mène sa dernière enquête. *Le Soleil*. Récupéré de http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/television-et-radio/201309/19/01-4691214-le-gentleman-mene-sa-derniere-enquete.php

- Therrien, R. (2015, 21 janvier). 3^e saison de 19-2: le pacte du silence. Le Soleil. Récupéré de http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/television-et-radio/201501/20/01-4837002-3e-saison-de-19-2-le-pacte-du-silence.php
- TV By the Numbers (2013, 1 avril). AMC Introduces New Logo and Brand Positioning 'AMC: Something More'. TV by the Numbers. Récupéré de http://tvbythenumbers.zap2it.com/2013/04/01/amc-introduces-new-look-and-brand-positioning-amc-something-more/175689/
- Wright, J. (2011, 10 octobre). Are The Best Shows On Television Always About Masculinity? *The Gloss*, Récupéré de http://www.thegloss.com/2011/10/10/culture/are-the-best-shows-on-television-always-about-masculinity-822/
- (Auteur inconnu). (2013, 21 février). "Chicago Fire" Equals Last Week's Rating, Marking the Seventh Consecutive Telecast That's Matched or Beaten the Show's Debut. *The Futon Critic*. En ligne:

 http://www.thefutoncritic.com/ratings/2013/02/21/chicago-fire-equals-last-weeks-rating-marking-the-seventh-consecutive-telecast-thats-matched-or-beaten-the-shows-debut-783504/20130221nbc01/
- (Auteur inconnu). (2013, 20 septembre). TVA: un Gentleman plus lent et plus complexe. Le Huffington Post Québec. Récupéré de http://quebec.huffingtonpost.ca/2013/09/20/gentleman-automne-2013-tva n 3961230.html
- (Auteur inconnu). (2015, 13 mai). *Chicago Fire*: Season Three Ratings. *TV Series Finale*. Récupéré de http://tvseriesfinale.com/tv-show/chicago-fire-season-three-ratings-34028/

MÉDIAGRAPHIE

Séries télévisées ayant fait l'objet d'une analyse

- Amiel, J. et Begler, M. (créat.), Soderbergh, S. (réal.). (2014-). *The Knick*. [Série télévisée, DVD]. Burbank: HBO Home Entertainment. États-Unis.
- Ashford, M. (créat.). (2013-). *Masters of Sex*. [Série télévisée, DVD]. Culver City: Sony Pictures Home Entertainement. États-Unis.
- Berg. P. (créat.). (2006-2011). *Friday Night Lights*. [Série télévisée, DVD]. Universal City: Universal Studios Home Entertainment. États-Unis.
- Bernard, P.-Y. et Legault, C. (créat.), Podz (réal.). (2005-2007). *Minuit, le soir*. [Série télévisée, DVD]. Montréal : Société Radio-Canada. Canada.
- Biderman, A. (créat.). (2009-2013). *SouthLAnd*. [Série télévisée, DVD]. Burbank: Warner Bros. Entertainment. États-Unis.
- Biderman, A. (créat.). (2013-). *Ray Donovan*. [Série télévisée, DVD]. Hollywood: Paramount Pictures. États-Unis.
- Choquette, L. (réal.), Boyer, A. et d'Astous, M. (aut.). (2010). Le gentleman. Saison 1. [Série télévisée, DVD]. Québec : TVA Films. Canada.
- Choquette, L. (réal.), Boyer, A. et d'Astous, M. (aut.). (2011). Le gentleman. Saison 2. [Série télévisée, DVD]. Québec : TVA Films. Canada.
- Choquette, L. (réal.), Boyer, A. et d'Astous, M. (aut.). (2014). Le gentleman. Saison 3. [Série télévisée, DVD]. Québec : TVA Films. Canada.
- Dansereau, D. (aut.). (2005-2008). *Le négociateur*. [Série télévisée, DVD]. Montréal : TVA Films. Canada.
- Ellis, M. et S. Morgenstern. (créat.). (2008-2012). *Flashpoint*. [Série télévisée, DVD]. Toronto: Phase 4 Films. Canada.
- Elwood, S. (créat.). (2010-2013). *Call Me Fitz*. [Série télévisée, DVD]. Port Washington: El Entertainment. Canada.

- Forbed, T. et de Hartog, C. (créat.). (2013). *Cracked*. [Série télévisée, DVD]. Toronto: Entertainment One. Canada.
- Gilligan, V. (créat., prod. ex.). (2009). Breaking Bad: The Complete First Season. [Série télévisée, DVD]. Culver City: Sony Pictures Home Entertainment.
- Gilligan, V. (créat., prod. ex.), Johnson, M. (ex. prod.). (2010). *Breaking Bad: The Complete Second Season*. [Série télévisée, DVD]. Culver City: Sony Pictures Home Entertainment.
- Gilligan, V. (créat., prod. ex.). (2011). Breaking Bad: The Complete Third Season. [Série télévisée, DVD]. Culver City: Sony Pictures Home Entertainment.
- Gilligan, V. (créat., prod. ex.). (2012). *Breaking Bad : The Complete Fourth Season*. [Série télévisée, DVD]. Culver City : Sony Pictures Home Entertainment.
- Gilligan, V. (créat., prod. ex.). (2013). Breaking Bad: The Fifth Season. [Série télévisée, DVD]. Culver City: Sony Pictures Home Entertainment.
- Gilligan, V. (créat., prod. ex.). (2013). *Breaking Bad : The Final Season*. [Série télévisée, DVD]. Culver City : Sony Pictures Home Entertainment.
- Hawco, A. (créat.). (2010-2014). Republic of Doyle. [Série télévisée, DVD]. Brampton: Entertainment One. Canada.
- Hawley, N. (créat). (2014-). Fargo [Série télévisée, DVD]. Los Angeles : 20th Century Fox Home Entertainement. Etats-Unis.
- Korsh, A. (créat.). (2011-). Suits. [Série télévisée, DVD]. Universal City: Universal Studios Home Entertainment. Etats-Unis.
- Leary, D. et Tolan, P. (créat.). (2004-2011). Rescue Me. [Série télévisée, DVD]. Culver City: Sony Pictures Entertainment. États-Unis.
- Létourneau, F. et Rivard, J.-F. (aut.), Rivard, J.-F. (réal.). (2005-2009). Les Invincibles. [Série télévisée, DVD]. Montréal : Casablanca productions, Alliance Atlantis Vivafilm. Canada.
- Létourneau, F. et Rivard, J.-F., Rivard, J.-F. (réal.). (2014-2016). Série noire. [Série télévisée, DVD]. Montréal : Société Radio-Canada, Musicor. Canada.
- Lundman, J., Mitchell, A. et Finstad Knizhnik, L. (créat.). (2007). *Durham County : Season 1*. Toronto : Anchor Bay Entertainment Canada.

- Lundman, J., Mitchell, A. et Finstad Knizhnik, L. (créat.). (2009). *Durham County:* Season 2. Toronto: Anchor Bay Entertainment Canada.
- Lundman, J., Mitchell, A. et Finstad Knizhnik, L. (créat.). (2010). *Durham County:* Season 3. Toronto: Anchor Bay Entertainment Canada.
- Murphy, R. (créat.). (2003-2010). *Nip/Tuck*. [Série télévisée, DVD]. Burbank: Warner Bros. Entertainement, États-Unis.
- Pizzolatto, N. (créat., aut.). (2014-). *True Detective*. [Série télévisée, DVD]. Burbank: Warner Home Video. États-Unis.
- Podz (réal.), Arseneau, J., Dansereau, D., Bossé, R. et Legault, C. (aut.). (2011). 19-2. Saison 1. [Série télévisée, DVD]. Montréal : Imavision. Canada.
- Podz (réal.), Dansereau, D., Forget, M., Bossé, R. et Legault, C. (aut.). (2013). 19-2. Saison 2. Montréal: Distribution Select. Canada.
- Podz (réal.), Dansereau, D., Forget, M., Bossé, R. et Legault, C. (aut.). (2015). 19-2. Saison 3. Montréal : Radio-Canada. Canada.
- Safinia, F. (créat.). (2011-2012). Boss. [Série télévisée, DVD]. Santa Monica: Lionsgate. États-Unis.
- Shore, D. (créat.). (2004-2012). *House M.D.* [Série télévisée, DVD]. Universal City: Universal Studios Home Entertainment. États-Unis.
- Smith, B. M. (prod. ex., aut.). (2014). 19-2 : Season 1. [Série télévisée]. Echo Media, Sphere Media Plus. Canada.
- Smith, B. M. (prod. ex., aut.). (2015). 19-2: Season 2. [Série télévisée]. Echo Media, Sphere Media Plus.
- Sutter, K. (créat.). (2008-2014). Sons of Anarchy. [Série télévisée, DVD]. Beverly Hills: 20th Century Fox Home Entertainment. Etats-Unis.
- Thibault, D. et Pelletier, I. (créat.), Choquette, L. (réal.). (2010-2011). *Mirador*. [Série télévisée, DVD]. Encore télévision, Sphère Média Plus. Canada.
- Weiner, M. (créat., prod. ex.). (2007-2015). *Mad Men*. [Série télévisée, DVD]. Santa Monica: Lions Gate Entertainment, États-Unis.

- Wolf, D. (prod. ex.), Brandt, M. et Haas, D. (créat.). (2013). *Chicago Fire*: season 1. [Série télévisée, DVD]. Universal City: Universal Studios Home Entertainment. États-Unis.
- Wolf, D. (prod. ex.), Brandt, M. et Haas, D. (créat.). (2014). *Chicago Fire : season 2*. [Série télévisée, DVD]. Universal City: Universal Studios Home Entertainment.
- Wolf, D. (prod. ex.), Brandt, M. et Haas, D. (créat.) (2015). Chicago Fire: season 3. [Série télévisée, DVD]. Universal City: Universal Studios Home Entertainment.
- Yost, G. (créat.). (2010-2015). *Justified*. [Série télévisée, DVD]. Culver City: Sony Pictures Home Entertainment. Etats-Unis.

Autres œuvres audiovisuelles mentionnées

Amo, M. (2009-2014). The Listener. [Série télévisée]. Canada.

Avard, F. (2004-2006). Les Bougon, c'est aussi ça la vie! [Série télévisée]. Canada.

Ball, A. (2001-2005). Six Feet Under. [Série télévisée]. États-Unis.

Beaudin, J. (réal.). (1990-1991). Les filles de Caleb. [Série télévisée]. Canada.

Bisson, J.-M., Productions J. (2014-). Vol 920. [Production télévisuelle]. Canada.

Blaimert, R. et Samson, P. (aut.). (2005). Cover-girl. [Série télévisée]. Canada.

Blaimert, R. (2006-2009). Les hauts et les bas de Sophie Paquin. [Série télévisée]. Canada.

Blaimert, R. (2014-2015). Nouvelle adresse. [Série télévisée]. Canada.

Blaimert, R. (2015-). This Life. [Série télévisée]. Canada.

Blaimert, R. et Deschênes, J. (2008-2009). Sophie. [Série télévisée]. Canada.

Blanchette, F. (créat.), Podz (réal.). (2012). Tu m'aimes-tu? [Série télévisée]. Canada.

Boucher, S. (aut.), Desrosiers, C. (réal.). (2009). Aveux. [Série télévisée]. Canada.

Boyer, A. et d'Astous, M. (aut.). (1999-2001). 2 frères. [Série télévisée]. Canada.

Boyer, A. et d'Astous, M. (aut.). (2002-2003). Tabou. [Série télévisée]. Canada.

Boyer, A. et d'Astous, M. (aut.). (2005-2008). Nos étés. [Série télévisée]. Canada.

Boyer, A. et d'Astous, M. (aut.). (2009-). Yamaska. [Série télévisée]. Canada.

Brebner, M., Cameron, T. et Vanstone, E. (créat.). (2010-2015). Rookie Blue. [Série télévisée]. Canada.

Brebner, M. et MacRury, M. (2012-). Saving Hope. [Série télévisée]. Canada.

Briggs, C. et Knight, P. (1999-2002). Big Wolf on Campus. [Série télévisée]. Canada.

Brooke, L. (2007-). Heartland. [Série télévisée]. Canada.

Canuel, E. (réal.). (2006). Bon cop/bad cop. [Film, DVD]. Montréal: Alliance Atlantis Vivafilm. Canada.

Cerone, D. (2013-). Motive. [Série télévisée]. Canada.

Chase, D. (1999-2007). The Sopranos. [Série télévisée]. États-Unis.

Chayefsky, P. (aut.), Mann, D. (réal.). (1953). *Marty*. [Production télévisuelle]. États-Unis.

Cherry, M. (2004-2012). Desperate Housewives. [Série télévisée]. États-Unis.

Cherry, T. (aut.), Woolnough, J. (réal.). (2010). Keep Your Head Up, Kid: The Don Cherry Story. [Mini-série]. Canada.

Cherry, T. (aut.), Woolnough, J. (réal.). (2012). Wrath of Grapes: The Don Cherry Story II. [Mini-série]. Canada.

Clattenburg, M. (2001-). Trailer Park Boys. [Série télévisée]. Canada.

Dalpé, J.-M. (2004). Temps dur. [Série télévisée]. Canada.

- Daniels, L. et Strong, D. (créat.). (2015-). Empire. [Série télévisée]. Etats-Unis.
- Darabont, F. (2010-). The Walking Dead. [Série télévisée]. États-Unis.
- De Guerre, M. (2011). The End of Men. [Film, DVD] Toronto: CBC Learning.
- de Mol, J. (créat.). (2007-). Le banquier. [Production télévisuelle, adaptation]. Canada.
- de Mol, J. (créat.). (2013-). La Voix. [Production télévisuelle, adaptation]. Canada.
- Desjardins, G. (créat., aut.), Archambault, S. (réal.). (2014-). Mensonges. [Série télévisée]. Canada.
- Desjardins, G. et Archambault, S. (2016-). Les pays d'en haut. Canada.
- Diodati, D. et Jean, M. (créat.), Leclerc, F. (réal.). (2013). Mon meilleur ami. [Minisérie télévisée]. Canada.
- Dionne, L. (1996-1999). Omertà, la loi du silence. [Série télévisée]. Canada.
- Dowse, M. (2012). Goon. [Film, DVD]. Montréal: Alliance Vivafilm. Canada.
- Doyle, D. (2014). Showrunners: The Art of Running a TV Show. [Film, DVD]. Arlington: PBS Distribution.
- Dubois, A., Forget, M. et Pednault, J.-F. (1998-2006). Km/h. [Série télévisée]. Canada.
- Earp, J. (2013). Tough Guise 2: Violence, Manhood & American Culture. [Vidéo]. Media Education Foundation.
- Fey, T. et Carlock, R. (2015-). *Unbreakable Kimmy Schmidt*. [Série télévisée, Netflix]. États-Unis.
- Frost, M. et Lynch, D. (1990-1991). Twin Peaks. [Série télévisée]. États-Unis.
- Gaitán, F. (2006-2010). Ugly Betty. [Série télévisée]. États-Unis.
- Gervais, C. (2015). Télé en série. [Documentaire télévisé]. Montréal : Trio Orange.
- Gordon, H. et Gansa, A. (2011-). Homeland. [Série télévisée]. États-Unis.

Guèvremont, G. (1954-1960). Le Survenant. [Série télévisée]. Canada.

Haddock, C. (1998-2006). Da Vinci's Inquest. [Série télévisée]. Canada.

Haddock, C. (2005-2006). Da Vinci's City Hall. [Série télévisée]. Canada.

Haggis, P. (1994-1999). Due South. [Série télévisée]. Canada.

Harris, S. (1985-1992). The Golden Girls. [Série télévisée]. États-Unis.

Hines, C. (2010). The Butch Factor: What Kind of Man are You? [Film, DVD]. New Almaden: Wolfe.

Jean, P. (2010). *La domination masculine*. [Film, DVD]. Montréal : Métropole Films Distribution.

Jean, R. (2010). *Hommes à louer*. [Film, DVD]. Montréal : Office national du film du Canada.

Jennings, M. (2008-). Murdoch Mysteries. [Série télévisée]. Canada.

Jhally, S. (1999). Tough Guise: Violence, Media, & the Crisis in Masculinity. [Film, DVD]. Media Education Foundation.

Johnson, K. (1976-1978). The Bionic Woman. [Série télévisée]. États-Unis.

Johnson, K. (1984-1985). V. [Série télévisée]. États-Unis.

Karmann, S. (2008). Les Bougon. [Série télévisée]. France.

Kauffman, M. et Crane, D. (1994-2004). Friends. [Série télévisée]. États-Unis.

Keith, T. (2011). The Bro Code: How Contemporary Culture Creates Sexist Men. [Film, DVD]. Media Education Foundation.

Kelley, D. E. (1997-2002). Ally McBeal. [Série télévisée]. États-Unis.

Kessler, T. A., Kessler, G. et Zelman, D. (2007-2012). *Damages*. [Série télévisée]. États-Unis.

Kirkman, R. et Erickson, D. (2015-). Fear the Walking Dead. [Série télévisée]. États-Unis.

- Kohan, J. (2005-2012). Weeds. [Série télévisée]. États-Unis.
- Kohler, F. (2006). Le souffle du désert. [Film, DVD]. Montréal : Office national du film.
- Koppelman, B., Levien, D. et Ross Sorkin, A. (2016-). *Billions*. [Série télévisée]. États-Unis.
- Kozoll, M. et Bochco, S. (1981-1987). Hill Street Blues. [Série télévisée]. États-Unis.
- Langlois, I. (aut.), Choquette, L., Lalumière, R. et Théorêt, P. (réal.). (2002-2008). Rumeurs. [Série télévisée]. Canada.
- Langlois, I. (aut.). (2006-2007). Rumours. [Série télévisée]. Canada.
- Larouche, F. (aut.), Canuel, É. Et Gingras, F. (réal.). (2000-2004). Fortier. [Série télévisée]. Canada.
- Lemay, N. et Mercier, J.-F. (2010-2013). *Un gars le soir*. [Production télévisuelle]. Canada.
- Lepage, G. A. (1997-2003). Un gars, une fille. [Série télévisée]. Canada.
- Létourneau, F. et Rivard, J.-F. (2010-2011). Les Invincibles. [Série télévisée, adaptation]. France.
- Lieber, J., Abrams, J. J. et Lindelof, D. (2004-2010). Lost. [Série télévisée]. États-Unis.
- Lorre, C. et Aronsohn, L. (2003-2015). Two and a Half Men. [Série télévisée]. États-Unis.
- Lussier, S. et Poirier, P. (2003-). L'auberge du chien noir. [Série télévisée]. Canada.
- Manos Jr., J. (2006-2013). Dexter. [Série télévisée]. États-Unis.
- Matte, M. (créat.), Leclerc, F. (réal.). (2014-2016). Les beaux malaises. [Série télévisée]. Canada.
- McDonald, B. (réal.). (1996). *Hard Core Logo*. [Film, DVD]. Toronto: Video Service Corp. Canada.
- McKinnon, R. (2013-). Rectify. [Série télévisée]. États-Unis.

Milch, D. (2004-2006). Deadwood. [Série télévisée]. États-Unis.

Milius, J., MacDonald, W. J. et Heller, B. (2005-2007). Rome. [Série télévisée]. États-Unis.

Morissette, L. (2006-2010). C.A. [Série télévisée]. Canada.

Oplev, N. A. et Alfredson, D. (2010-). Millenium. [Mini-série télévisée]. Suède.

Payette, L. (1995-2000). Les machos. [Série télévisée]. Canada.

Rhimes, S. (2005-). Grey's Anatomy. [Série télévisée]. États-Unis.

Rhimes, S. (2012-). Scandal. [Série télévisée]. États-Unis.

Rhimes, S. (2014-). How to Get Away With Murder. [Série télévisée]. États-Unis.

Rhimes, S. (2016-). The Catch. [Série télévisée]. États-Unis.

Roddenberry, G. (1987-1994). Star Trek: The Next Generation. [Série télévisée]. États-Unis.

Rojo, A. R. (réal.). (2010). El Gordo: una historia verdadera. [Téléfilm]. Espagne.

Ryan, S. (2002-2008). The Shield. [Série télévisée]. États-Unis.

Saia, L. et Mauffette, L. (1999-2008). Histoires de filles. [Série télévisée]. Canada.

Salvail, É. Et Laberge, N. (2003-2013). *Occupation double*. [Production télévisuelle]. Canada.

Sammy, S. et Fecteau, S.-O. (2014-). Ces gars-là. [Série télévisée]. Canada.

Savoie, J. (aut.), Archambault, S. (réal.). (2008). Les Lavigueur, la vraie histoire. [Série télévisée]. Canada.

Scheuring, P. 2005-2009). Prison Break. [Série télévisée]. États-Unis.

Seinfeld, J. et David, L. (1989-1998). Seinfeld. [Série télévisée]. États-Unis.

Serling, R. (aut.), Cook, F. (réal.). (1955). *Patterns*. [Production télévisuelle]. États-Unis.

Serling, R. (aut.). (1956). Requiem for a Heavyweight. [Production télévisuelle]. États-Unis.

Serling, R. (aut.), Frankenheimer, J. (réal.). (1957). *The Comedian*. [Production télévisuelle]. États-Unis.

Siebel Newson, J. (2015). The Mask You Live In. [Film, Netflix]. Virgil Films.

Simon, D. (2002-2008). The Wire. [Série télévisée]. États-Unis.

Sinyor, J. (2009-2011). Being Erika. [Série télévisée]. Canada.

Soloway, J. (2014-). Transparent. [Série télévisée, en ligne]. États-Unis.

Spencer, A. (2012). Bullet in the Face. [Série télévisée]. Canada, Etats-Unis.

Spottiswood, G. (2014-2015). Remedy. [Série télévisée]. Canada.

Star, D. (1990-2000). Beverly Hills 90210. [Série télévisée]. États-Unis.

Star, D. (1998-2004). Sex and the City. [Série télévisée]. États-Unis.

Surnow, J. et Cochran, R. (2001-2010). 24. [Série télévisée]. États-Unis.

Tarantino, Q. (réal.). (1992). Reservoir Dogs. [Film, DVD]. S.I. Artisan Entertainment.

Tremblay, R. et Caron, L. (1986-2015). Lance et compte. [Série télévisée]. Canada.

Trottier, D. (2012-). Unité 9. [Série télévisée]. Canada.

Urman, J. S. (2014-). Jane the Virgin. [Série télévisée]. États-Unis.

Wallem, L., Dunsky, E. et BrixiusL. (2009-2015). *Nurse Jackie*. [Série télévisée]. États-Unis.

Whitman, T. (2011-2014). Being Human. [Série télévisée]. Canada, États-Unis.

Wolf, D. (1990-2010). Law & Order. [Série télévisée]. États-Unis.

Wolf, D. (2014-). Chicago P.D. [Série télévisée]. États-Unis.

Wolf, D. (2015-). Chicago Med. [Série télévisée]. États-Unis.

Yercovich, A. (1984-1990). Miami Vice. [Série télévisée]. États-Unis.