

Département de communication
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)
Maîtrise en communication

par
Ève Leclair

**Étude des représentations de la violence sexuelle dans les sitcoms depuis le
mouvement #MeToo**

Mémoire présenté à :
François Yelle, directeur
Martine Pelletier, évaluatrice
Olivier Champagne-Poirier, évaluateur

Sherbrooke
Septembre 2022

Résumé

Le mouvement #MeToo a propulsé la violence sexuelle au centre de l'actualité pendant plusieurs mois. Par la suite, les récits de violence sexuelle, vraisemblablement influencés par cet événement, se sont glissés dans les séries télévisuelles de fiction. Par l'observation d'une hausse du nombre de ces histoires dans les sitcoms, nous avons cru bon de se pencher sur la représentation de la violence sexuelle dans ce genre télévisuel. Ainsi, par ce mémoire, nous tentons de répondre à notre interrogation, soit comment est représentée la violence sexuelle dans les sitcoms nord-américains à la suite de la vague de dénonciations du mouvement #MeToo? Pour ce faire, nous avons choisi d'effectuer une analyse de contenu qualitative et d'adopter une approche inductive. Par l'analyse détaillée de chacun des épisodes, nous offrons un portrait précis et riche des représentations de la violence sexuelle dans les sitcoms. Nous sommes en mesure de faire des observations générales sur notre corpus, mais nous arrivons tout de même à la conclusion que les représentations sont multiples et contradictoires, pouvant renforcer de fausses croyances sur le viol, mais les critiquer tout autant.

Mots-clés : #MeToo, violence sexuelle, sitcoms, télévision

The #MeToo movement propelled sexual violence at the centre of public discourse and current news for many months. Afterwards, sexual violence stories started appearing in fictional television shows. From our own observation of a rise in these stories in sitcoms, we deemed important to study the representation of sexual violence in this television genre. Therefore, in this thesis, we are trying to answer the following question: how is sexual violence portrayed in North American sitcoms in the aftermath of the #MeToo movement? We chose to do a qualitative content analysis and mobilize an inductive approach. Through a detailed analysis of each episode, we offer a precis and rich snapshot of sexual violence representation in sitcoms. We are now able to make general observations of our corpus, but we conclude that the portrayal of sexual violence is diverse and contradictory, reinforcing rape myths, while critiquing them simultaneously.

Keywords: #MeToo, sexual violence, sitcoms, television

Remerciements

L'achèvement de ce mémoire est la plus grande réussite de ma carrière universitaire et de ma vie personnelle. Ce projet a été pour moi extrêmement solitaire et intime, et son poids était parfois impossible à partager avec mes proches. Par contre, je n'aurais jamais pu réaliser ce projet sans une équipe pour m'accompagner.

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche, le professeur François Yelle, d'avoir vu mon potentiel avant même que je le découvre moi-même. Merci de m'avoir épaulée et rassurée à toutes les étapes de la recherche. Je ressors de cette étape grandie par le simple fait d'avoir pu collaborer avec toi.

Ensuite, je souhaite remercier les membres de mon jury, la professeure Martine Pelletier et le professeur Olivier Champagne-Poirier, d'avoir accepté d'évaluer mon projet et de vous être investis dans celui-ci. Je vous remercie pour le temps que vous m'avez accordé et pour vos nombreux conseils afin d'améliorer cette étude à laquelle j'ai consacré les deux dernières années.

Mon travail de recherche n'aurait pas été le même sans l'aide de Sophie St-Cyr, bibliothécaire de l'Université de Sherbrooke. Je ne pourrai jamais le répéter assez : membres de la communauté étudiante, sollicitez l'aide de votre bibliothécaire!

Mon parcours universitaire au deuxième cycle a été largement façonné par ma rencontre avec la professeure Geneviève Boivin. Je suis reconnaissante de la chance de travailler sur un projet de recherche aussi passionnant et motivant que le tien. J'ai eu la chance de baigner dans la recherche universitaire et partenariale, pour laquelle j'ai découvert un important intérêt. Merci pour ton soutien, que ce soit dans le cadre du projet de recherche ou pour mes ambitions personnelles.

Finalement, j'aimerais remercier ma famille, mes amies et mon copain pour leur soutien constant au cours des trois dernières années. Merci d'avoir accepté mon silence face à vos questions lorsque je ne connaissais pas moi-même les réponses. Merci d'avoir cru en moi. Merci de m'appuyer depuis toujours.

Table des matières

Introduction	1
1. Cadre contextuel	3
1.1. Pertinence sociale de la recherche	3
1.1.1. <i>Importance de la télévision dans nos sociétés</i>	4
1.1.2. <i>Socialisation par la télévision</i>	7
1.1.3. <i>Actes à caractère sexuel dans les sitcoms</i>	8
1.2. Objet de recherche	10
1.3. État de la recherche scientifique	11
1.3.1. <i>Les sitcoms : un objet d'intérêt pour la communauté scientifique</i>	12
1.3.2. <i>Le mouvement #MeToo : un objet d'études fertile</i>	16
2. Objectif et questionnement général de recherche.....	20
3. Cadre conceptuel.....	22
3.1. <i>Cultural studies</i>	22
3.1.1. <i>Texte</i>	22
3.1.2. <i>Représentations</i>	23
3.2. <i>Sitcom</i>	24
3.2.1. <i>Caractéristiques du sitcom</i>	24
3.2.2. <i>Humour</i>	25
3.3. <i>Études féministes</i>	27
3.3.1. <i>Vagues du féminisme</i>	27
3.3.2. <i>Gender</i>	29
3.3.3. <i>Intersectionnalité</i>	30
3.4. <i>Violence sexuelle</i>	31
3.4.1. <i>Continuum de la violence sexuelle</i>	33
3.4.2. <i>Scripts sexuels hétérosexuels</i>	34
3.4.3. <i>Mythes sur le viol</i>	35
3.4.4. <i>Violence sexuelle dans la culture populaire</i>	37
4. Démarche méthodologique.....	40
4.1. <i>Analyse qualitative de contenu</i>	40
4.2. <i>Corpus</i>	41
4.2.1. <i>Échantillonnage boule de neige</i>	41
4.2.2. <i>Critères d'échantillonnage</i>	42
4.3. <i>Dispositifs méthodologiques</i>	43
4.3.1. <i>Identification des scènes pour l'analyse</i>	43
4.3.2. <i>Analyse des personnages</i>	44
4.3.3. <i>Analyse thématique</i>	45
4.3.4. <i>Analyse du genre télévisuel</i>	46

5.	Présentation et analyse des résultats	47
5.1.	Unbreakable Kimmy Schmidt.....	47
5.1.1.	<i>Problème individuel</i>	48
5.1.2.	<i>Étendu de la violence sexuelle</i>	50
5.1.3.	<i>Féminisation de la victime</i>	52
5.2.	BoJack Horseman	53
5.2.1.	<i>Victime en contrôle</i>	55
5.2.2.	<i>Othering de l'agresseur</i>	56
5.2.3.	<i>Protection des agresseurs</i>	58
5.3.	It's Always Sunny in Philadelphia.....	59
5.3.1.	<i>Satire et critique de la culture du viol</i>	60
5.3.2.	<i>Violence sexuelle sans conséquences.....</i>	62
5.3.3.	<i>Dénigrement et chosification de la femme</i>	62
5.4.	SuperStore.....	65
5.4.1.	<i>Critique des scripts sexuels traditionnels.....</i>	66
5.4.2.	<i>Objection aux blagues sexistes.....</i>	68
5.5.	Murphy Brown.....	69
5.5.1.	<i>Continuum de la violence sexuelle</i>	71
5.5.2.	<i>Hommes et #MeToo</i>	73
5.5.3.	<i>Évolution des définitions de violence sexuelle</i>	75
5.5.4.	<i>Reprise de contrôle de la victime</i>	77
5.6.	Will & Grace.....	78
5.6.1.	<i>Crédibilité des victimes.....</i>	79
5.6.2.	<i>Espace de contestation.....</i>	81
5.6.3.	<i>Récit B : banalisation de la violence sexuelle?</i>	82
5.7.	Grown-ish	84
5.7.1.	<i>Perpétuation des mythes sur les victimes masculines</i>	85
5.7.2.	<i>Coercition dans les relations hétérosexuelles</i>	87
5.7.3.	<i>Représentation du consentement.....</i>	88
5.8.	One Day at a Time	89
5.8.1.	<i>Vision intersectionnelle.....</i>	90
5.8.2.	<i>Continuum d'expériences.....</i>	93
5.8.3.	<i>Critique de la masculinité hégémonique.....</i>	94
5.9.	Schitt's Creek.....	95
5.9.1.	<i>Évolution des milieux de travail.....</i>	96
5.10.	Brooklyn Nine-Nine	97
5.10.1.	<i>Portée de la violence sexuelle dans la vie des femmes.....</i>	98
5.10.2.	<i>(In)efficacité du processus juridique.....</i>	99
5.10.3.	<i>Représentations des victimes et de l'agresseur.....</i>	102
5.10.4.	<i>Humour permettant d'alléger la situation</i>	103
5.11.	Workin' Moms.....	104
5.11.1.	<i>Relation consentante, mais inégale?.....</i>	105
5.11.2.	<i>Fausse accusations sans conséquences.....</i>	107
5.11.3.	<i>Émasculatation de la victime masculine</i>	107

5.12.	Tuca & Bertie.....	109
5.12.1.	<i>Critique de la nouvelle masculinité hégémonique.....</i>	<i>111</i>
5.12.2.	<i>Politiques inadéquates dans les entreprises.....</i>	<i>112</i>
5.12.3.	<i>Faillite du sitcom ou critique sociale?</i>	<i>113</i>
5.13.	Curb Your Enthusiasm.....	115
5.13.1.	<i>Accès au corps des femmes</i>	<i>116</i>
5.13.2.	<i>Critique du stéréotype du déviant sexuel</i>	<i>117</i>
5.13.3.	<i>Mensonges des femmes</i>	<i>119</i>
6.	Discussion.....	121
6.1.	Retour sur les résultats	121
6.2.	Apport de notre recherche.....	127
6.3.	Limites	128
	Conclusion	131
	Référence	134
	Annexe 1 : Corpus	153
	Annexe 2 : Liste des traits de personnalité primaires	154
	Annexe 3 : Tableau des traits dits masculins ou féminins	156
	Annexe 4 : Liste des constats	157

Introduction

Débutant aux États-Unis et se propageant un peu partout dans le monde, la vague de dénonciations du mouvement #MeToo de 2017 a permis à de nombreuses victimes de prendre parole et de se sentir écoutées (Leduc et Lauzon, 2020). Commencée avec les dénonciations contre le producteur Harvey Weinstein, depuis reconnu coupable d'agression sexuelle et de viol, la vague s'est attaquée à de nombreuses célébrités (Hutchison, 2020; Leduc et Lauzon, 2020). Au Québec, Gilbert Rozon et Éric Salvail ont été dénoncés dans les médias (Leduc et Lauzon, 2020). À l'été 2020, une autre vague de dénonciations a vu le jour, notamment grâce à la prise de parole de Safia Nolin (Pichette, 2020). Cette prise de parole des victimes a positionné la violence sexuelle au milieu de la place publique pendant de nombreux mois, ce qui a permis de rediriger la conversation vers différents enjeux (Hindes et Fileborn, 2020). Par contre, le mouvement #MeToo s'est fait reprocher d'ignorer les voix des femmes et des individus marginalisés et de centrer les femmes blanches au sein du mouvement (Boyle, 2019a; Carrillo Rowe, 2019; Dougherty et Calafell, 2019).

L'étude de la place de ce genre d'événements dans la culture populaire est importante, puisque ce genre de contenu diffusé par les médias participe à la socialisation des individus et à leur compréhension du monde (Berger, 2020; Gerbner et al., 2002; Hermann et al., 2021; M. Morgan, 2015; Shanahan, 2009). La couverture médiatique de la vague de dénonciations de 2017 a été largement étudiée (Askanius et Hartley, 2019; Bogen et al., 2021; De Benedictis et al., 2019; Ghosh et al., 2022; Nilsson et Lundgren, 2021; Starkey et al., 2019). Toutefois, les séries télévisuelles de fiction diffusées depuis 2017 présentant des récits de violence sexuelle n'ont que très peu été étudiées (Brown, 2020; Goulet-Pelletier, 2019; Kornfield et Jones, 2021). Ainsi, nous proposons une analyse des représentations de la violence sexuelle dans les sitcoms depuis le mouvement #MeToo de 2017. Notre question de recherche est donc la suivante : à la suite de la vague de dénonciations de violence sexuelle du mouvement #MeToo de 2017, comment sont représentés les enjeux liés à la violence sexuelle dans les sitcoms nord-américains?

Dans le but de répondre à cette question de recherche, notre mémoire se sépare en six chapitres. D'abord, dans le premier chapitre, nous présentons le contexte social dans lequel se pose notre étude. Une revue de littérature s'attardant aux études sur les sitcoms et aux recherches sur la représentation de la violence sexuelle dans les médias consolide notre justification. Le deuxième chapitre présente notre objectif et le questionnement général de recherche. Dans le chapitre trois, nous exposons notre cadre conceptuel, constitué d'éléments issus des *cultural studies*, des études sur les sitcoms et des études féministes. Ces concepts sont les assises de notre recherche et seront mobilisés dans notre analyse. Ensuite, le quatrième chapitre décrit nos choix méthodologiques, soit d'effectuer une analyse de contenu qualitative menée selon une approche inductive. De surcroît, nous présentons aussi les dispositifs méthodologiques sélectionnés afin de répondre à notre objectif de recherche. Le chapitre cinq incorpore à la fois la présentation et l'analyse de nos résultats. Ainsi, nous exposons, épisode par épisode, les représentations de la violence sexuelle véhiculées dans chacun. Ceci nous permet d'illustrer un portrait détaillé de notre corpus. Finalement, dans le dernier et sixième chapitre, nous discutons des observations générales que nous sommes en mesure de tirer des tendances de notre corpus. Dans ce chapitre, nous présentons aussi l'apport de notre recherche à la littérature, ainsi que les limites de notre étude.

1. Cadre contextuel

Dans ce chapitre, nous présentons le contexte dans lequel s'insère notre recherche et qui justifie notre intérêt pour le sujet. Le mouvement #MeToo, qui a débuté sur les réseaux sociaux en 2017, a monopolisé une grande part de l'espace public et représentait une part non négligeable des sujets dans les médias. Même quelques années après la montée du mouvement, #MeToo y est toujours présent. Après la couverture par les médias d'information, les médias de divertissement ont aussi accordé une place à ce mouvement dans les séries télévisuelles, démontrant la place importante de ce sujet dans l'espace public. Ainsi, quelques années après le début du mouvement, nous avons pu observer une quantité significative de récits diffusés à la télévision, dont les sitcoms.

Ainsi, dans cette section, nous illustrons d'abord pourquoi il est pertinent d'étudier les sitcoms et les représentations véhiculées par ceux-ci, notamment en exposant le taux de pénétration de ce genre télévisuel dans la population québécoise, en présentant la *cultivation theory* de Gerbner qui a comme objectif d'exposer les effets de la télévision sur l'auditoire, et finalement en montrant la grande présence de comportements à caractère sexuel dans les sitcoms. Ensuite, l'objet de recherche est explicité. Finalement, la recension des écrits des études sur les sitcoms et celle sur le mouvement #MeToo dans les médias contribuent à justifier le choix de notre objet de recherche.

1.1. Pertinence sociale de la recherche

Il est pertinent d'étudier le contenu des séries télévisées, et plus spécifiquement des sitcoms, considérant la grande place que prend la télévision dans la consommation médiatique des Québécois. De plus, selon la *cultivation theory*, la télévision aurait un effet sur la perception qu'auraient les individus qui la consomment. Par ailleurs, les comportements à caractère sexuel ont toujours été très présents comme élément narratif dans les sitcoms. En réaction au mouvement #MeToo, plusieurs sitcoms ont inséré des récits portant spécifiquement sur la violence sexuelle.

1.1.1. Importance de la télévision dans nos sociétés

La télévision prend une place importante dans nos sociétés et est toujours un média de divertissement important au Québec. Dans la section suivante, nous peignons d'abord le portrait des habitudes de consommation des contenus télévisés de divertissement au Canada et au Québec. Par la suite, nous présentons l'industrie des sitcoms au Québec, pour finalement aborder le taux d'écoute des sitcoms par les publics québécois.

1.1.1.1. Habitudes de consommation de la télévision au Canada et au Québec

Comme les sitcoms constituent des offres télévisuelles, il est pertinent de considérer les habitudes de consommation des populations. De fait, au Canada et au Québec, les habitudes de consommation des contenus télévisés changent depuis l'arrivée des services en ligne. En effet, selon le *Rapport de surveillance des communications 2019* du Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (2020), les Canadiens et Canadiennes âgés de 18 ans et plus ont écouté en moyenne par semaine 26,2 heures de télévision traditionnelle et 3,2 heures de télévision Internet. L'année précédente, 27,0 heures par semaine étaient accordées en moyenne à la télévision traditionnelle contre 3,4 heures de télévision Internet. On observe donc une diminution du nombre d'heures consacrées à la télévision traditionnelle au Canada.

Toutefois, la consommation moyenne de télévision traditionnelle est moins importante chez les 18 à 34 ans que chez la moyenne de la population adulte totale (Briggs et al., 2019; Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes, 2020). Les données du rapport *Canada Digital Video 2019* de eMarketer sur le marché des vidéos en ligne démontrent que les personnes âgées de 18 à 34 ans consomment en moyenne 13,6 heures de télévision traditionnelle par semaine, comparativement à 25,2 heures par semaine pour l'ensemble de la population adulte (Briggs et al., 2019). Finalement, bien que le nombre d'heures accordées au visionnement de la télévision traditionnelle demeure plus important que celui de la télévision Internet, 67,2 % des adultes canadiens ont consommé du contenu vidéo sur Internet en 2019 (Briggs et al., 2019).

L'enquête *NETendances 2019* menée par le Centre facilitant la recherche et l'innovation dans les organisations (CEFRIO) offre un portrait plus spécifique de la consommation des services de vidéos en ligne au Québec (2020a, 2020b). En 2019, près du trois quarts (74 %) des 18 à 24 ans étaient abonnés à au moins un service payant de télévision et de films en ligne, avec 69 % des Québécoises et Québécois âgés de 18 à 24 ans abonnés à Netflix (CEFRIO, 2020b). Les services de télévision et de films sur Internet étaient adoptés par 67 % des adultes de la génération Y (25 à 34 ans), et 59 % des individus de cette population détenaient un abonnement à Netflix (CEFRIO, 2020a). De plus, les données de l'Observateur des technologies médias (s. d.) montrent que 46 % des individus québécois abonnés à la plateforme Netflix visionnaient du contenu anglophone seulement, alors que 30 % d'entre eux consommaient des séries et des films en anglais et français. Ainsi, 76 % des personnes abonnées sont exposées à des contenus anglophones.

1.1.1.2. Aperçu de l'industrie des sitcoms

Dans la seconde édition du livre intitulé *The Sitcom Reader*, Dalton et Linder (2016) présentent une liste non exhaustive des sitcoms américains ayant été diffusés dans les années 2010, et ce, jusqu'à la publication de l'ouvrage. Le chapitre sur les années 2010 mentionne soixante-six séries de 30 minutes qui ont été diffusées au cours de ces six années. Cet inventaire partiel des sitcoms contemporains inclut des sitcoms des chaînes de télévision traditionnelles, privées ou payantes, ainsi que les services vidéo diffusés par Internet.

À l'automne 2019, les quatre grands réseaux de télévision américains, ABC, CBS, FOX et NBC, diffusaient vingt-quatre sitcoms pendant les heures de grande écoute (Rice, 2019a, 2019b, 2019c, 2019d). Il ne s'agit pas d'une liste exhaustive des sitcoms produits pour la saison 2019-2020 puisqu'elle ne recense pas ceux qui auraient pu faire leur début à l'hiver. De ces vingt-quatre séries, dix-neuf d'entre elles étaient diffusées sur trois chaînes anglophones canadiennes privées, soit Global TV, CTV et CityTV (*Citytv Announces 2019 Fall Premiere Dates*, s. d.; *CTV Fall Premiere Dates Announced as Highly Anticipated and Big-Buzz Series Join the Schedule*, 2019; Mireanu, 2019). De plus, plusieurs chaînes de télévision, incluant les chaînes privées traditionnelles canadiennes,

présentent des épisodes de sitcom en rediffusion (TVA Publications, 2019). Ainsi, des séries comme *Friends* (1994-2004), *Seinfeld* (1989-1998) et *The Big Bang Theory* (2007-2019) sont toujours diffusées même si elles ne sont plus en production. De plus, certains sitcoms peuvent être retrouvés en ligne, soit par les services d'abonnement en ligne, soit sur les sites des chaînes de télévision. Par exemple, *I Love Lucy* (1951-1957) et *The Brady Bunch* (1969-1974) sont diffusés sur le site CBS aux États-Unis. Les reprises et l'accessibilité aux sitcoms après leur diffusion initiale solidifient la consécration de ce genre et son inscription dans la culture populaire à long terme.

1.1.1.3. Engouement pour les sitcoms

Les sitcoms demeurent un des genres télévisuels les plus écoutés sur les chaînes de télévision. Par exemple, pour la saison 2018-2019, *The Big Bang Theory*, de la chaîne CBS, était la deuxième émission la plus écoutée à la télévision aux États-Unis, derrière seulement *NFL Saturday Night Football* (Schneider, 2019). Quant à elle, la série *Young Sheldon*, dérivée de *The Big Bang Theory*, se retrouvait en cinquième position dans ce même classement. Toutefois, les cotes d'écoute de la télévision traditionnelle ne permettent pas d'illustrer la popularité de toutes les séries. En effet, malgré qu'elle se classe en quatre-vingt-quatrième position selon la taille du public, la série *The Good Place* est la plus visionnée de la chaîne NBC, grâce, entre autres, aux visionnements en ligne (Schneider, 2019).

De surcroît, la traduction de séries télévisées américaines et leur diffusion sur les chaînes francophones rendent possible le visionnement de sitcoms en français au Québec. Dès les années 1960, le diffuseur public a ajouté des sitcoms américains à ses chaînes de télévision anglophone et francophone (Rosen et Wise, 2015; Rutherford, 2015). Notamment, la programmation de la Société Radio-Canada incluait le sitcom *The Donna Reed Show* (Rutherford, 2015). Plus récemment, à l'automne 2019, les émissions *Friends* (1994-2004), *Mom* (2013-) et *Young Sheldon* (2017-) étaient diffusées sur la chaîne Vrak, détenue par Bell Media (TVA Publications, 2019).

Le sitcom est aussi un genre consommé par le public québécois. En effet, les données du sondage Vividata (2019) de l'automne 2019 permettent d'observer que 44 %

des personnes québécoises de plus de 18 ans ont visionné au moins un épisode de sitcom dans le dernier mois, à partir de n'importe quel appareil. Plus précisément, 50,1 % des Québécoises et Québécois de 18 à 24 ans et 47,7 % des 25 à 34 ans ont consommé ce genre télévisuel. Les habitudes de ces groupes sont comparables à celles de la moyenne canadienne (50,6 %). De façon générale, ce genre rejoint près de la moitié de la population québécoise entre 18 et 34 ans.

Il nous semble particulièrement essentiel de démontrer la place qu'a le sitcom dans la consommation culturelle des individus québécois de 18 à 34 ans, puisque cette génération est à l'avant de la quatrième vague du féminisme, dans laquelle s'inscrit le mouvement #MeToo de 2017 (Bellerive et Yelle, 2016; Malinowska, 2020)¹. La quatrième vague du féminisme « serait indissociable des évolutions du numérique et de ses plateformes, d'Internet à Twitter, en passant par les réseaux sociaux comme Facebook » (Bellerive et Yelle, 2016, p. 299).

1.1.2. Socialisation par la télévision

Plusieurs institutions dans la société participent à la socialisation des individus, dont l'éducation, la religion et les médias (Berger, 2020). Ainsi, les concepts comme les rôles de *gender* et la sexualité sont culturellement construits. Les représentations dans les médias, dont la télévision, influenceraient la perception qu'ont les publics de la réalité.

La *cultivation theory* a été élaborée par George Gerbner alors qu'il tentait d'étudier les effets de la violence à la télévision sur les téléspectateurs (Shanahan, 2009). Selon Gerbner et son équipe, la télévision serait un agent de socialisation (Gerbner et al., 2002). Ainsi, les représentations et les récits que les gens consomment à la télévision influenceraient et nourriraient, à long terme, leur compréhension de la réalité (Gerbner et al., 2002; M. Morgan, 2015). De plus, les *heavy viewers*, les individus qui consomment

¹ Le concept de « vagues » est critiqué par certaines féministes comme ne reconnaissant pas la diversité des opinions et des féminismes de chaque période (Bellerive et Yelle, 2016; Malinowska, 2020). Toutefois, cette catégorisation permet de retracer la chronologie des courants de pensée et les préoccupations pendant ces périodes.

un plus grand nombre de textes télévisuels, et les *light viewers*, les individus qui consomment moins de textes télévisuels, ne seraient pas toujours influencés au même degré (Gerbner et al., 2002; Shanahan, 2009). En effet, les *heavy viewers* auraient une perception de la réalité qui ressemble plus aux contenus télévisuels qu'ils consomment.

La théorie de Gerbner reçoit beaucoup de critiques, notamment parce qu'il est difficile de prouver empiriquement l'importance de l'influence des médias sur les publics (M. Morgan, 2015; Shanahan, 2009). Bien qu'elle soit critiquée, elle est toujours largement utilisée afin d'étudier les effets des médias sur les publics (M. Morgan, 2015). Qui plus est, Hermann, Morgan et Shanahan (2021) ont mené une méta-analyse des études employant la *cultivation theory* leur permettant de démontrer que les « [c]ultivation effects remain stable over the decades, implying an enduring relationship between television's message system and viewers' conceptions of social reality » (p. 515). Effectivement, 372 études publiées depuis les années 1970 ont été considérées dans leur recherche, leur permettant d'affirmer que, malgré l'évolution du paysage médiatique et les changements technologiques, la télévision joue toujours un rôle dans la socialisation des individus.

Plus spécifiquement en lien avec notre recherche, Khalor et Eastin (2011) ont mené une étude sur le rôle de la télévision quant à l'acceptation des fausses croyances sur le viol, utilisant la *cultivation theory*. Leur recherche leur permet d'observer que, de façon générale, l'exposition à la violence envers les femmes par la télévision participerait à l'acceptation des mythes sur le viol chez les hommes et les femmes.

Notre étude ne s'intéresse pas à la réception des textes par les publics ou les effets de la télévision sur ceux-ci, mais nous considérons que la *cultivation theory* démontre la pertinence de notre intérêt à étudier la représentation de la violence sexuelle dans les séries télévisées fictives.

1.1.3. Actes à caractère sexuel dans les sitcoms

Plusieurs analyses de contenu démontrent que des comportements à caractère sexuel, que ce soit des remarques ou des actions, apparaissent dans les sitcoms et parfois même en plus grande proportion que dans d'autres genres télévisuels.

D'abord, une recherche portant sur le contenu à caractère sexuel dans les séries télévisées démontre que seulement les téléromans quotidiens présentaient plus de comportements à caractère sexuel que les sitcoms et les sitcoms d'animation (K. Greene et al., 2011). De plus, les sitcoms et les sitcoms d'animation sont les genres télévisuels qui incluaient le plus de discussion à caractère sexuel. Pour les comportements que les auteures nomment « Involuntary sexual activity » et qu'ils décrivent comme « sexual behavior that conveys forced or reluctant sexual activity, such as rape or unwilling kissing » (K. Greene et al., 2011, p. 282), cette catégorie était la plus présente dans les sitcoms d'animation, les émissions de satire politique et les sitcoms.

Ensuite, Lampman et ses collègues (2002) s'intéressent à la présence de comportements à caractère sexuel dans les scènes en milieu de travail des comédies diffusées aux heures de grande écoute à l'automne 2000. Le corpus contenait 37 comédies, et 33 de celles-ci comprenaient des scènes en milieu de travail. De ces 33 séries, 84,8% montraient des comportements à caractère sexuel, que ce soient des remarques ou des actions de nature sexuelle. Selon leurs analyses, onze remarques de nature sexuelle étaient prononcées par heure et deux à trois actes à caractère sexuel étaient commis par heure. L'équipe de recherche conclut que « In the sitcom workplace, talk about sex is extremely common, mostly explicit, socially acceptable, and rarely about anything unpleasant » (Lampman et al., 2002, p. 18). De plus, ceci suggérerait que les comportements de nature sexuelle sont acceptables en milieu de travail et pourrait contribuer à un environnement de travail désapprouvant des femmes qui rapportaient des comportements de harcèlement sexuel.

Plus récemment, une recherche menée par Taylor, Alexopoulos et Ghaznavi (2016) propose un objectif similaire : procéder à une analyse de contenu des interactions sexuelles en milieu de travail dans des séries de télévision qui mettaient en scène le travail ou un environnement de travail. L'étude montre que les comédies incluent plus d'interactions à caractère sexuel par minute se déroulant dans un milieu de travail que les séries dramatiques et les télé-réalités. L'équipe de recherche conclut que la présence de comportements de nature sexuelle dans les lieux de travail dans les séries pourrait réduire

« [the] concern about sexual harassment » (p. 487), d'autant plus qu'elle observe que la majorité de ces actions recevaient des approbations ou de l'indifférence (Taylor et al., 2016).

Par ailleurs, notre consommation personnelle de l'univers médiatique à la suite du mouvement #MeToo nous a permis d'observer la présence de récits télévisuels fictifs qui traitaient spécifiquement de la violence sexuelle et semblaient en réponse au mouvement #MeToo. C'est effectivement ce que notent aussi Kornfield et Jones (2021) dans leur analyse de contenu de certains de ces épisodes : « We identified thirty episodes [...] from primarily U.S. television's fictional, prime-time genres (e.g., sitcoms, medical dramas, crime/legal dramas, family dramas, teen dramas, etc.), that aired storylines directly responding to #MeToo activism » (p. 2).

Les trois études présentées démontrent par leurs analyses de contenu que les sitcoms contiennent des comportements de nature sexuelle, et ce, de façon disproportionnée par rapport à d'autres genres télévisuels. De plus, elles ont trouvé que les réponses négatives face à ces actions étaient peu courantes. Finalement, Lampman et collègues (2002) et l'équipe de Taylor (2016) constatent, par leurs études effectuées à une quinzaine d'années d'intervalle, que, dans le sitcom, le milieu de travail est un endroit où se produisent beaucoup d'actes sexuels et que ceci pourrait créer une dissonance entre la représentation des comportements adéquats dans un environnement de travail et ce qui est réellement accepté.

1.2. Objet de recherche

L'industrie américaine des sitcoms possède une grande portée, autant aux États-Unis qu'au Canada. En effet, comme il a été mentionné dans la section précédente, les nombreuses séries de ce genre sont accessibles au public québécois par les chaînes de télévision traditionnelle américaines et canadiennes. Toutefois, les services de télévision en ligne gagnent en popularité chez les Québécois et Québécoises, qui ont ainsi plus facilement accès à des séries américaines. De plus, la télévision jouerait toujours un rôle de socialisation auprès de l'auditoire, et ce, malgré les avancées technologiques. Ainsi, il est pertinent d'étudier comment la télévision présente des problèmes sociaux tels que la

violence sexuelle. En raison de l'accessibilité des contenus américains au Québec, il est judicieux d'analyser ces séries. Par ailleurs, les études québécoises sur la télévision états-unienne ne sont pas inhabituelles. Notons entre autres les travaux récents de Stéfany Boisvert² sur la représentation de la « masculinité en crise » dans les séries nord-américaines (2017) et des personnages de la communauté LGBTQ dans les séries américaines (2020), ainsi que les recherches de Tara Chanady³ sur les représentations lesbiennes, bi et queer dans la télévision populaire nord-américaine (2018, 2020).

De surcroît, comme nous l'avons exposé plus haut, les comportements à caractère sexuel étaient présents dans les sitcoms bien avant l'arrivée du mouvement #MeToo. Ainsi, ce genre télévisuel a donc régulièrement recouru à des actes de nature sexuelle et à la sexualité comme éléments narratifs et sources d'intrigue. Qui plus est, le mouvement #MeToo a causé une hausse quant à la présence de violence sexuelle dans les séries télévisées (Brüning, 2021; Kornfield et Jones, 2021).

Ainsi, la possible socialisation des individus par la télévision et le nombre de sitcoms traitant de la violence sexuelle et du mouvement #MeToo nous ont menés à choisir notre objet de recherche, soit la violence sexuelle dans les sitcoms depuis cet événement. Nous avons comme objectif d'analyser les sitcoms selon une perspective critique et l'approche du féminisme constructiviste, dans le but d'étudier la représentation de la violence sexuelle dans les sitcoms, depuis le mouvement #MeToo de 2017.

1.3. État de la recherche scientifique

Nous présentons, dans cette section, les grands courants dans la recherche sur le sitcom depuis les vingt dernières années, incluant les études sur le genre télévisuel et celles sur les représentations du *gender*, des identités sexuelles et d'actes à caractère sexuel dans les sitcoms. Ensuite, nous recensons les études sur la médiatisation du mouvement

² Stéfany Boisvert est professeure à l'École des médias de l'Université du Québec à Montréal et s'intéresse, entre autres, au genre (*gender*) et aux études culturelles.

³ Tara Chanady a un doctorat en communications et est chargée de cours à l'Université de Montréal. Ses travaux portaient sur les représentations des membres de la communauté LGBTQ à la télévision.

#MeToo⁴. Des analyses de l'utilisation de réseaux sociaux numériques par les internautes et de la couverture des médias traditionnels sont d'abord présentées. Ensuite, les quelques recherches discutant l'intégration du mouvement #MeToo dans les séries télévisuelles sont exposées.

1.3.1. Les sitcoms : un objet d'intérêt pour la communauté scientifique

Les sitcoms constituent un objet d'étude populaire chez les universitaires, entre autres en raison de la grande place qu'ils prennent depuis les années 1950 dans les horaires des chaînes de télévision (Casey et al., 2001). Les recherches se sont d'abord intéressées aux conventions de ce genre télévisuel. Toutefois, malgré les conventions rigoureuses du genre à ses débuts, les sitcoms ont réussi à se défaire de certaines d'entre elles et à évoluer (Austerlitz, 2014). Ainsi, les études sur ce genre télévisuel restent pertinentes.

Notamment, l'ouvrage *Sitcom : A History in 24 Episodes. From I Love Lucy to Community* de Austerlitz (2014) s'intéresse à l'évolution du sitcom. Pour ce faire, l'auteur fait une critique de différentes séries qui ont marqué l'histoire des sitcoms et qui ont changé les conventions de ce genre. Dans le même ordre d'idées, l'ouvrage *The Sitcom*, de Brett Mills (2009), traite des caractéristiques propres aux premiers sitcoms et aux sitcoms modernes. Pour Mills, l'élément central qui définit le sitcom est l'humour et l'objectif des séries de faire rire l'auditoire. Il juge donc que la façon optimale d'étudier ce genre télévisuel est de l'analyser en prenant toujours en considération ce souhait de susciter le rire chez le public. Autant pour l'analyse de contenu que pour l'analyse de l'auditoire, Mills considère que l'humour devrait être au centre de l'étude.

⁴ Le mouvement Me Too a été créé en 2006 par Tarana Burke, activiste et elle-même survivante de violence sexuelle (Boyle, 2019a; Phipps, 2019; Seal, 2022). L'objectif du mouvement était d'assister les personnes survivantes de violence sexuelle. De plus, il est important de noter que Burke travaille dans une approche intersectionnelle et souhaite assister les jeunes femmes de couleur qui ont été victimes de violence sexuelle. En 2017, quelques jours après les accusations contre l'ancien producteur de cinéma Harvey Weinstein, le mot-clic « MeToo » est devenu viral sur la plate-forme Twitter alors que les survivantes et survivants partageaient leur histoire. Les 12 millions de publications sur Facebook et 1 million de *tweets* sur Twitter a forcé une discussion globale sur la violence sexuelle, le consentement et le pouvoir. Boyle (2019a) différencie le mouvement #MeToo du Me Too créé par Burke.

1.3.1.1. *Les représentations du gender dans le sitcom*

Les représentations du *gender*⁵ dans les sitcoms ont été largement étudiées. Plusieurs chercheuses et chercheurs arrivent à la conclusion que les premiers sitcoms mettaient en scène des représentations traditionnelles et stéréotypées des femmes et des hommes (Ashley, 2012). Toutefois, certains sitcoms, dont *Roseanne* (1988-1997 et 2018), ont su se démarquer quant à leurs personnages féminins (Gwynne, 2015). En effet, selon des critiques féministes, cette série aurait réussi à offrir une image des femmes différentes des autres sitcoms, en raison de l'assurance du personnage principal et de son rejet de la domesticité, et, même, d'utiliser l'humour afin de redonner le pouvoir aux personnages féminins (Gwynne, 2015; Mills, 2014).

Des études sur les sitcoms contemporains déterminent que nombreux d'entre eux véhiculeraient toujours des rôles de *gender* traditionnels et stéréotypés (Ashley, 2012). Entre autres, Gwynne (2015) s'est penché sur la représentation des mères et femmes au foyer dans les séries *The Simpsons* (1989-) et *King of the Hill* (1997-2010). Plus précisément, il s'interroge sur la présence de ces rôles traditionnels dans les séries socialement progressistes que sont ces deux sitcoms. Cette étude permet d'illustrer que les séries télévisées d'animation ont le potentiel de faire une critique féministe du patriarcat et des rôles de *gender* et le font à de nombreuses reprises. Toutefois, les séries *The Simpsons* et *King of the Hill*, par leur utilisation de l'ironie, se moquent plutôt du féminisme et des enjeux liés au *gender*, ce qui restreint la possibilité d'une réelle critique (Gwynne, 2015).

D'autres études s'intéressent à la représentation des femmes de la génération Y (Sobande, 2019; Tully, 2018). Entre autres, Sobande (2019) étudie celle des femmes noires de la génération Y dans le sitcom *Chewing Gum* (2015-2017) et la comédie

⁵ Nous sommes aux prises avec un objet de recherche qui inclut, à la fois, la notion de genre télévisuel et le concept de genre en tant que construction sociale. Ainsi, ce dernier sera désigné par le terme « *gender* », tiré de l'anglais, afin d'alléger le texte et en simplifier la lecture.

dramatique⁶ *Insecure* (2016-). L'auteure trouve que les représentations des femmes noires dans les deux séries sont influencées à la fois par les discours des courants féministe noir et postféministe. De plus, certains aspects de ces séries les distinguent d'autres, dont l'intersectionnalité de l'identité des personnages noirs, soit la façon dont les différentes formes d'oppression interagissent et affectent les personnes marginalisées, alors que d'autres, comme l'hétéronormativité des relations, se plient à l'idéologie dominante.

Quant à elle, Tully (2018), chargée de cours à l'Université de l'Iowa et doctorante lors de la publication de cet article, analyse la représentation d'une adolescente dans le sitcom animé *Bob's Burger* (2011-), qui met en scène la famille Belcher. L'auteure démontre que le personnage de Tina se distinguerait de la majorité des représentations de l'adolescence dans les sitcoms et incarnerait le féminisme de la génération Y. Tina est consciente que le *gender* est une performance et rejette la féminité hégémonique. De plus, elle ne souscrit pas à l'hétéronormativité et est ouverte à l'exploration de sa sexualité.

Certaines des recherches sur le *gender* s'inscrivent dans le courant des études sur les masculinités. C'est le cas de celle de Thompson (2015) sur le sitcom *How I Met Your Mother* (2005-2014). L'auteure examine les représentations des masculinités dans ce sitcom. Se basant sur le paradigme relationnel de Williams, elle développe les concepts de masculinités *dominant* ou dominante, *residual* ou résiduelle, et *emergent* ou émergente afin d'analyser les trois personnages masculins principaux. De plus, elle présente comment les éléments de la série démontreraient que le *gender* est une construction et une performance. Ses résultats illustrent qu'il y a un changement quant aux représentations des hommes hétérosexuels célibataires, notamment la parodie du personnage démodé du don Juan qui performe l'hypermasculinité et, en contrepartie, la masculinité émergente de l'homme célibataire qui cherche d'abord et avant tout à se marier et qui rappelle le stéréotype de la « vieille fille ».

⁶ Il est difficile de trouver une définition parfaite et stricte du sitcom. Ainsi, certains éléments du sitcom sont aussi présents dans les comédies dramatiques, et vice versa. Toutefois, pour Mills (2009, p. 31; Mills, 2014), le *metadrama*, soit la reconnaissance du public par les acteurs, et le jeu entre ceux-ci, est une caractéristique qui distingue le sitcom de la comédie dramatique. De plus, le jeu d'acteur est souvent plus excessif dans le sitcom.

De même, Zimdars (2018) analyse qualitativement les représentations de la masculinité dans les sitcoms *Two and a Half Men* (2003-2015) et *Entourage* (2004-2011). L'auteure développe le concept de « *juvenile post-feminism masculinity* », ou masculinité juvénile postféministe, soit un spectre de performances de la masculinité allant de l'hypermasculinité à la sensibilité. L'étude des deux sitcoms permet de montrer que l'ensemble de leurs personnages masculins souscrit à cette masculinité.

Parallèlement, les *sitcoms studies* ont été marqués dans les dernières années par les *queer studies*. Notamment, dans l'ouvrage *The Queer Fantasies of the American Family Sitcom*, Pugh (2018) s'intéresse aux représentations queers dans les sitcoms américains qui mettent en scène des familles. Bien que les sitcoms présentant la vie domestique soient conservateurs et pudiques, Pugh examine, grâce à la perspective de la théorie queer, comment des éléments de *queerness* s'introduisent dans ces textes. Il conclut de sa recherche que tous les sitcoms peuvent être lus comme queer, et ce, indépendamment de la présence ou de l'absence de personnages ouvertement queer.

1.3.1.2. Les comportements sexistes dans les sitcoms

Certaines études adoptant une posture féministe ne s'intéressent pas aux représentations des *genders* et des identités sexuelles, mais plutôt aux valeurs véhiculées par les sitcoms, notamment par rapport aux relations entre les *genders*. Comme exposée précédemment, la recherche de Lampman et ses collègues (Lampman et al., 2002) a démontré que les remarques de nature sexuelle étaient « *extremely common* » (p. 18) et que les actes sexuels, bien que moins courants, étaient aussi présents. Cette recherche ne s'intéresse pas spécifiquement aux comportements de harcèlement sexuel, mais elle conclut que l'omniprésence de ces comportements favoriserait leur acceptabilité et que, concurremment, les dénonciations de harcèlement sexuel s'avéreraient plus difficiles pour les femmes dans leurs environnements de travail.

De plus, Beth Montemurro (2003) a mené une étude sur la présence d'actes de discrimination ou de harcèlement sexuels dans les sitcoms se déroulant dans des environnements de travail. Se basant sur l'idée que la télévision socialiserait les individus et pourrait normaliser certains comportements, Montemurro étudie comment ces

comportements étaient utilisés comme élément narratif dans les sitcoms. Pour l'auteure, la grande présence d'actes de harcèlement des *genders* observée banaliserait cet enjeu important. Montemurro affirme que « The presentation of sexualized jokes as material on situation comedies conveys a message that gender harassment is funny and condoned in the televised workplace » et « models behaviors that create hostile working environments » (Montemurro, 2003, p. 444).

Birthisel et Martin (2013) étudient les relations entre les *genders* et les tensions qui en résultent dans le sitcom américain *The Office* (2005-2013). Leur objectif est d'évaluer le traitement des enjeux liés aux relations entre les *genders* dans la série. Pour l'équipe de recherche, malgré l'utilisation de la satire pour dénoncer les comportements sexistes et le patriarcat dans les environnements de travail, *The Office* normaliserait ce genre d'attitudes. Bien que certains procédés humoristiques et artistiques de la série semblent indiquer une critique des comportements problématiques des personnages, l'absence de conséquences à ces actions serait une marque d'approbation et pourrait mener à des répercussions dans la vraie vie.

1.3.2. Le mouvement #MeToo : un objet d'études fertile

La deuxième vague du mouvement #MeToo a été déclenchée par un *tweet* invitant les survivantes d'agressions sexuelles à partager leur expérience, suite aux allégations contre Harvey Weinstein en 2017 (Ghosh et al., 2022). Rapidement, la vague de dénonciations se produisant sur les réseaux sociaux numériques (RSN) a été reprise par les médias traditionnels, qui en ont fait une couverture exhaustive. Les publications sur les RSN et les témoignages des survivantes ont forcé une discussion publique sur les enjeux liés à la violence sexuelle, au pouvoir et à la notion de consentement (Hindes et Fileborn, 2020).

Le mouvement #MeToo est depuis utilisé comme point de départ pour des recherches dans de nombreux domaines d'études. Notamment, plusieurs ouvrages et recueils, qui regroupent différents champs de recherche, ont été publiés, dont *MeToo, Weinstein and Feminism* de Karen Boyle (2019a), *#MeToo and the Politics of Social Change* dirigé par Bianca Fileborn et Rachel Loney-Howes (2019) et *The Routledge*

Handbook of the Politics of the #MeToo Movement sous la direction de Giti Chandra et Irma Erlingsdóttir (2021).

1.3.2.1. Médias et mouvement #MeToo

Le phénomène du mouvement #MeToo est intéressant à étudier pour ceux et celles qui se spécialisent dans les recherches sur l'activisme sur les plateformes de médias sociaux. Notamment, un groupe de chercheuses, affiliées à l'hôpital du Rhode Island, a mené une analyse qualitative des *tweets* utilisant le mot-clic « MeToo » (Bogen et al., 2021). Leur objectif principal était d'observer l'utilisation que faisaient les internautes, particulièrement les personnes survivantes, du mot-clic. Elles ont trouvé que Twitter offrait une plateforme aux victimes de violence sexuelle afin de partager leur expérience et d'obtenir du soutien de leur communauté. De plus, ce réseau social numérique permettait la sensibilisation sur la grande présence de violence sexuelle.

Considérant le nombre important d'articles et de reportages publiés à la suite de la popularité du mot-clic « MeToo » sur les réseaux sociaux numériques, de nombreuses recherches se sont intéressées à la couverture du mouvement par les médias d'information. Une recherche consultée faisait une analyse de la presse britannique (De Benedictis et al., 2019), alors que d'autres se penchaient sur la couverture dans certains pays scandinaves (Nilsson et Lundgren, 2021). Une équipe de l'Université Texas Tech a d'ailleurs fait une analyse comparative de la couverture aux États-Unis, au Japon, en Australie et en Inde, ce qui a permis de confirmer qu'il s'agissait d'un phénomène mondial (Starkey et al., 2019). Ghosh et ses collègues (2022) ont comparé les couvertures médiatiques de journaux américains se positionnant à des endroits différents sur le spectre politique. Ils ont observé des différences quant aux sujets de la couverture médiatique liés au mouvement #MeToo et au langage utilisé, selon l'idéologie politique des journaux. Entre autres, une plus grande place était accordée au mouvement dans les médias de gauche que dans les médias de centre ou de droite (Ghosh et al., 2022).

1.3.2.2. Représentation du mouvement #MeToo et de la violence sexuelle dans les séries de fiction

La montée des récits traitant de harcèlement sexuel et d'autres formes de violence dans les séries télévisées après le mouvement #MeToo, vraisemblablement en réaction au mouvement, s'est avérée le sujet de quelques recherches publiées dans les dernières années. Cependant, aucune d'entre elles ne s'intéresse spécifiquement aux sitcoms. Effectivement, les études portent plutôt sur les séries dramatiques (Banet-Weiser et Higgins, 2022; Brüning, 2021; Cousineau, 2020; Hogan, 2021). Seulement trois études de notre revue de la littérature incluaient dans leur corpus des sitcoms.

Dans le cadre de son mémoire de maîtrise en *american studies* à la California State University à Fullerton, Christina Brown (2020) a étudié comment les différentes approches créatives ont participé et répondu au mouvement #MeToo. Plus précisément, elle s'est concentrée sur la poésie, la télévision et la danse. Son objectif était de discuter des approches des différentes formes d'art abordant la violence sexuelle. Dans le chapitre portant sur l'analyse des séries télévisées américaines, l'auteure présente en détail sa description et son analyse des séries dramatiques ainsi que des sitcoms. Elle a observé que les récits s'intéressaient aux expériences personnelles des victimes et aux moments après les incidents de violence sexuelle, en plus de faillir à représenter les expériences des femmes marginalisées.

Similairement, Françoise Goulet-Pelletier, étudiante à la maîtrise en études cinématographiques à l'Université de Montréal, procède à une analyse comparative de la représentation des crimes sexuels et du harcèlement sexuel à la télévision états-unienne avant et après le mouvement #MeToo (2019). Au terme de la recherche, elle conclut que « [le] mouvement #MeToo semble avoir, bel et bien, influencé [positivement] les représentations du harcèlement et des crimes sexuels dans les séries télévisées américaines » (2019, p. 110). Alors que le harcèlement sexuel était absent ou banalisé dans les séries des années 2007-2008, plusieurs épisodes du corpus de 2018-2019 dénoncent cet acte. La représentation des agresseurs a évolué, alors que les stéréotypes de la victime seraient toujours présents, mais seraient « utilisés pour mieux dénoncer ces

préjugés » (Goulet-Pelletier, 2019, p. 112). Finalement, les victimes sont encouragées à dénoncer leurs agresseurs.

Enfin, un article de Kornfield et Jones (2021) s'intéresse à la représentation de la violence sexuelle dans les épisodes de seize séries diffusés depuis le mouvement #MeToo. Comme les mémoires de Brown et de Goulet-Pelletier, cette étude ne limite pas le corpus selon le genre télévisuel. Plus spécifiquement, les auteures souhaitent d'abord observer si l'épisode présentait la violence sexuelle comme un problème individuel ou social et ensuite comment étaient représentées les dénonciations et les réactions des *bystanders* à la violence sexuelle (Kornfield et Jones, 2021). Bien que des discours misogynes sont tenus dans certains épisodes, les auteures considèrent de façon générale que les récits sont influencés par un féminisme « populaire », ce qui demeure une amélioration quant à la représentation de la violence sexuelle à la télévision.

2. Objectif et questionnement général de recherche

En procédant à une revue de la recherche sur les sitcoms et sur la médiatisation du mouvement #MeToo, nous avons pu observer un manque à savoir situé à l'intersection de ces deux objets de recherche. Effectivement, aucune recherche ne s'attarde spécifiquement aux sitcoms intégrant des récits mettant en scène de la violence sexuelle, depuis le mouvement #MeToo de 2017.

La violence sexuelle, les abus de pouvoir et la notion de consentement ont été au centre de discussions dans l'espace public international pendant plusieurs mois en raison du mouvement #MeToo (Ghosh et al., 2022). Plusieurs séries, dont les sitcoms, ont introduit des récits reliés à la violence sexuelle dans un ou plusieurs de leurs épisodes depuis la vague de dénonciations internationale de 2017. Toutefois, peu de recherches se sont penchées sur l'étude de ces épisodes. Ainsi, considérant la popularité de ce genre auprès de multiples publics, nous croyons pertinent de les étudier.

Notons que la recherche de Brown réalisée dans le cadre de sa maîtrise (2020) fait effectivement l'étude de certains sitcoms. Cependant, nous considérons que l'analyse peut être approfondie, autant sur le plan du nombre d'épisodes étudiés que sur celui de la démarche méthodologique. De plus, le mémoire de Goulet-Pelletier (2019) adopte un objet de recherche similaire, mais les concepts mobilisés ne sont pas tous les mêmes. L'approche méthodologique que nous employons est aussi différente. Goulet-Pelletier procède à une analyse quantitative et comparative de deux périodes alors que nous utilisons l'analyse qualitative de contenu afin d'offrir un portrait détaillé des représentations. Finalement, l'étude de Kornfield et Jones (2021) a été publiée alors que notre recherche était déjà entamée. Nous nous sommes partiellement basés sur ce travail afin de guider nos choix de concepts d'analyse et d'éclairer nos réflexions. Cependant, comme pour les deux autres études ci-dessus, notre mémoire s'en distingue puisque nous nous intéressons spécifiquement au sitcom.

Cette recension des écrits permet d'observer qu'il y a un manque de connaissances quant à l'intégration de récits mettant en scène de la violence sexuelle dans les sitcoms

américains, depuis le mouvement #MeToo de 2017. Ainsi, nous en venons donc à la formulation de la question de recherche suivante :

À la suite à la vague de dénonciations de violence sexuelle du mouvement #MeToo de 2017, comment est représentée la violence sexuelle dans les sitcoms nord-américains?

3. Cadre conceptuel

Le chapitre suivant présente les concepts pertinents que nous avons mobilisés afin de répondre à notre question de recherche. Ainsi, le rôle que joue la télévision dans la socialisation des individus est expliqué par l'entremise du concept de représentation et de la *cultivation theory*. Nous décrivons les caractéristiques du sitcom et les implications de l'utilisation de l'humour. Ensuite, les concepts liés à la violence sexuelle, soit le continuum de la violence sexuelle, les scripts sexuels et les mythes sur le viol, sont exposés. Finalement, un aperçu du traitement des récits de violence sexuelle dans les séries télévisées est offert.

3.1. *Cultural studies*

Les *cultural studies* est un domaine d'étude ayant comme principaux intérêts la culture et les médias, se penchant entre autres sur le rôle de ces derniers dans la production et la reproduction des inégalités au sein de la société (Brooks et Hébert, 2006; Cuklanz, 2006). Les chercheuses et les chercheurs des *cultural studies* s'intéressent autant aux auditoires, aux institutions, aux technologies et aux textes culturels (Brooks et Hébert, 2006). De ce domaine, nous tirons les concepts de texte et de représentations qui sont essentiels pour notre analyse de contenu télévisuel.

3.1.1. Texte

Le concept de texte ne fait pas référence au produit culturel, mais plutôt à sa relation au lecteur : « texts are the product of the reader. So a program becomes a text at the moment of reading, that is, when its interaction with one of its many audiences activates some of the meanings/pleasures that is capable of provoking » (Fiske, 1989, p. 14). Les producteurs de séries encodent les significations et l'idéologie dans les produits culturels, mais la lecture de ceux-ci dépend du décodage qu'en font les publics. Ainsi, en raison de la nature polysémique du texte, il peut être compris différemment selon l'individu qui le reçoit. Il s'agit d'un site de conflit de pouvoirs entre les producteurs et les récepteurs.

Les séries télévisées sont constituées de discours, verbaux ou non, qui véhiculent un message. Comme l'affirme Fiske (1989), « These meanings serve the interests of that

section of society within which the discourse originates and which works ideologically to naturalize those meanings into common sense » (p. 14). Simultanément, ces discours sont des produits de la culture dans laquelle ils prennent forme. Ainsi, bien que les publics puissent en faire des lectures différentes, les messages sont informés par l'idéologie dominante, qui tente toujours de promouvoir une signification plutôt qu'une autre.

3.1.1.1. Intertextualité

L'intertextualité est le principe selon lequel tout texte médiatique serait compris et décodé en référence à d'autres, qu'ils soient le même genre de produit culturel ou non (Fiske, 1989). L'intertextualité est intéressante à étudier puisque la lecture des textes médiatiques serait informée par ceux auxquels ils renvoient. Effectivement, en faisant référence à un autre produit médiatique, le texte suggère une certaine lecture. Toutefois, la signification du texte dépend donc de si le récepteur peut discerner les éléments auxquels il fait référence. Fiske précise que l'intertextualité ne repose pas sur les références en tant que telles, mais plutôt sur la signification qui en ressort. Ainsi, en observant l'intertextualité, il est possible de décoder le discours qui était voulu.

3.1.2. Représentations

Le concept de représentation est central aux études des médias puisque le rôle de ces derniers est de représenter une situation, réelle ou fictive, grâce à différents procédés, dont l'image et le langage (Hartley, 2002; Watson et Hill, 2015). L'étude des représentations est importante puisqu'il est difficile de reproduire, dans les médias, la complexité de la réalité (Watson et Hill, 2015). Ainsi, certains choix doivent être faits quant à ce qui est représenté et ce qui ne l'est pas (Hartley, 2002; Watson et Hill, 2015). Il est nécessaire de mentionner que ces choix, et donc les représentations qui en résultent, sont culturellement construits.

Plus spécifiquement, les représentations sont une façon de présenter concrètement les valeurs abstraites de l'idéologie (Fiske, 1989). Par exemple, Fiske explique comment les personnages véhiculent l'idéologie dominante : « Characters on television are not just representations of individual people but are encodings of ideology, "embodiments of

ideological values" (Fiske 1987a) » (Fiske, 1989, p. 9). Les représentations font passer comme naturel ce qui est construit par l'idéologie.

3.2. Sitcom

Afin de procéder à une analyse du genre télévisuel et de sa participation dans la construction des représentations de la violence sexuelle, nous devons mobiliser des concepts issus des études sur les sitcoms et sur l'humour. Ainsi, les caractéristiques du genre télévisuel, ainsi que les théories sur l'humour sont essentielles à l'élaboration de notre cadre conceptuel.

3.2.1. Caractéristiques du sitcom

Les *situational comedies*, ou sitcoms, sont apparus à la télévision aux États-Unis, alors que ce média devenait plus populaire auprès de la population, au détriment de la radio (Dalton et Linder, 2016; Mills, 2014). Ce genre télévisuel était déjà populaire à la radio, si bien que certaines séries ont été adaptées pour la télévision. De plus, le sitcom intègre les caractéristiques du théâtre, entre autres parce que plusieurs acteurs étaient des vedettes du vaudeville (Mills, 2009, 2014). Toutefois, nombreux spécialistes sont d'avis qu'il est difficile de définir les genres télévisuels, particulièrement le sitcom (Mills, 2009).

Bien que le genre ait eu une période d'adaptation lors de son arrivée à la télévision, certaines caractéristiques sont rapidement devenues une convention du genre (Austerlitz, 2014; Dalton et Linder, 2016; Mills, 2009). Dans l'introduction de l'ouvrage *Sitcom : A History in 24 episodes from I Love Lucy to Community*, Austerlitz (2014) identifie quelques-uns de ses attributs : « a single set, fixed cameras, canned laughter, zany sidekicks, quirky family antics » (p. 1). Le décor unique, la caméra fixe et les rires sont les répercussions de l'enregistrement devant public, rappelant les conditions du théâtre (Mills, 2014). Les rires enregistrés sont une façon de reconnaître l'interaction de l'émission avec le public, indiquant aussi à l'auditoire, dans son domicile, quand il faut rire. Certains auteurs utilisent le terme « metadrama » afin de définir ce concept (Mills, 2009). Alors que certaines de ces caractéristiques sont abandonnées par les sitcoms modernes, la structure narrative demeure un des éléments centraux du genre.

Effectivement, la structure narrative d'un épisode de sitcom repose sur le principe d'équilibre-perturbation-équilibre (Ashley, 2012; Austerlitz, 2014; Mills, 2014; Tolbert, 2019). Ainsi, l'intrigue de chaque épisode est causée par la perturbation de l'équilibre et de l'état naturel des personnages. Les personnages doivent donc, avant la fin de l'épisode, trouver une solution afin de retrouver l'harmonie du départ. L'humour provient habituellement des personnages qui se butent aux enjeux causés par le bouleversement et de l'incongruité provoquée par ce changement temporaire (Mills, 2014). Puisque l'équilibre est toujours retrouvé, les auteurs s'entendent pour dire que les personnages sont dans l'impossibilité d'évoluer — mais ils peuvent vivre certains changements, comme se marier, se divorcer, avoir des enfants (Ashley, 2012; Pugh, 2018). Certains chercheurs considèrent que le retour aux normes originales fait du sitcom un genre naturellement conservateur, car l'évolution et les changements sont rejetés (Mills, 2014; Pugh, 2018). Dans le même ordre d'idées, cette structure narrative facilite l'attachement du public aux personnages des sitcoms (Ashley, 2012; Mills, 2009).

Les sitcoms d'animation se distinguent quelque peu des sitcoms en *live action*. Effectivement, les auteurs dénotent que ces séries peuvent se permettre plus de transgression quant au contenu et aux idées véhiculés. D'abord, le format dessiné crée une distance entre les personnages et l'auditoire (Gwynne, 2015; E. Thompson, 2009b; Tueth, 2003). Ce qu'ils vivent est parfois choquant, mais atténué grâce à l'animation. Par exemple, la violence et les accidents physiques vécus par les personnages animés, comme dans *The Simpsons*, ne pourraient jamais être tolérés (et produits) s'ils étaient joués par des acteurs. Ensuite, les sitcoms d'animation adoptent des récits carnavalesques, qui mènent à une critique des institutions et des normes (Esquenazi, 2013). Ainsi, les textes appliquant cette esthétique se livrent au traitement de sujets controversés.

3.2.2. Humour

Selon Mills, l'humour est un élément déterminant des sitcoms, ce qui les différencie des autres genres télévisuels (Mills, 2009). Dans le chapitre « Programme » de l'ouvrage *The Sitcom*, il suggère d'utiliser les théories de l'humour pour l'analyse des séries puisqu'elles offrent « valuable insights into the specifically comic aspects of the genre »

(Mills, 2009, p. 76-77). Sans mobiliser les théories de l'humour, dont Mills mentionne les failles pour l'analyse télévisuelle, les recherches sur les effets des blagues sexistes nous permettent de soulever l'idéologie véhiculée par ces dernières. De plus, les caractéristiques et les fonctions de la satire sont pertinentes pour l'analyse des séries employant ce type d'humour.

3.2.2.1. *Satire*

La satire est une forme d'humour mobilisée par les sitcoms. Par la structure même de ce procédé comique, le sitcom peut critiquer les normes sociales (Birthisel et Martin, 2013; Gray et al., 2009). Effectivement, Birthisel et Martin (2013) définissent la satire comme : « humor that mocks human folly and vice and that challenges or ridicules part of a culture in order to critique it » (p. 67). Thompson décrit simplement la satire de cette façon : « to satirize is to scrutinize, which requires an object to study and, ultimately, to ridicule » (2009b, p. 40).

Le concept de *excess as hyperbole* de Fiske (Fiske, 1989) agit de la même façon : « *Excess as hyperbole* works through a double articulation which is capable of bearing both the dominant ideology and a simultaneous critique of it » (p. 91). À prime à bord, le texte semble soutenir l'idéologie dominante. Par contre, en procédant à une lecture au second degré, le public peut observer qu'il offre une critique de cette même idéologie.

Le récepteur joue un rôle important lors de l'utilisation de la satire en raison de la polysémie des textes (Tolbert, 2019). Il doit décoder adéquatement le double sens afin de reconnaître la critique des normes sociales. Certains chercheurs considèrent qu'il s'agit d'une situation qu'a rencontré le sitcom *All in the Family*, qui lui a permis d'être populaire autant auprès des progressistes que des conservateurs (E. Thompson, 2009a). Effectivement, les propos conservateurs et arriérés d'Archie se voulaient une critique de la société américaine. Néanmoins, ceux-ci étaient décodés au premier degré par certains membres de l'auditoire. En incluant la satire à notre cadre conceptuel, nous souhaitons identifier son utilisation par les textes à l'étude ainsi que déterminer les éléments qu'ils critiquent. Ceci nous permet d'autant plus de localiser les incidents qui pourraient créer des ambiguïtés quant à la lecture que font les membres de l'auditoire.

3.2.2.2. *Blagues sexistes*

Plusieurs auteurs s'entendent sur le pouvoir contestataire de l'humour (V. S. Greene et Day, 2020; Strain et al., 2016). Comme le présentent Strain et ses collègues (2016), les blagues en lien avec le viol peuvent agir de deux façons : en renforçant la culture du viol ou en la critiquant. Dans cette même recherche, l'équipe de recherche définit l'humour subversif comme l'humour « which challenges and subverts the status quo and existing power relationships » (Strain et al., 2016, p. 88-89).

Toutefois, les blagues sont aussi une forme de pouvoir qui peut être employée pour marginaliser certains groupes (Bemiller et Schneider, 2010; Pérez et Greene, 2016). Ainsi, Bemiller et Schneider affirment que « sexist humor serves as one mechanism that conveys women's subordinate position to men » (p. 475-476). Lorsque des propos sexistes sont utilisés pour faire rire, l'implication est qu'il ne faut pas les prendre au sérieux (Bemiller et Schneider, 2010; Meier et Medjesky, 2018; Montemurro, 2003). De plus, certains auteurs et auteures considèrent même que les blagues sur le viol spécifiquement pourraient banaliser cet enjeu important et changer les croyances des individus (Meier et Medjesky, 2018). En incluant cet élément dans notre cadre d'analyse, nous serons en mesure non seulement de détecter les blagues sexistes, mais aussi l'idéologie qu'elles véhiculent.

3.3. Études féministes

Les théories des études féministes sont intégrées aux études en communication depuis les années 1990, et leurs contributions sont nombreuses (Bellerive et Yelle, 2016). Essentiels à notre matrice d'analyse sont les concepts de rôles de *gender* et d'intersectionnalité. Les concepts liés à la violence sexuelle et à sa représentation dans la culture populaire seront présentés dans la section suivante.

3.3.1. Vagues du féminisme

Bien que certaines chercheuses s'opposent à la modélisation du féminisme en « vagues », il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une façon adéquate d'observer l'évolution des féminismes au fil du temps en Occident (Bellerive et Yelle, 2016; Boyle,

2019a; Malinowska, 2020). Ainsi, nous parcourons brièvement les différentes vagues, en portant une attention particulière à leur relation avec les études en communication.

La première vague du féminisme s'est terminée avec l'accès au suffrage grâce au travail des militantes (Malinowska, 2020). C'est au cours des années 1960 que la deuxième vague a pris forme (Bellerive et Yelle, 2016; Malinowska, 2020), soulevant « l'effet du sexisme et du patriarcat sur tous les aspects – particulièrement la maternité et la sexualité – de la vie privée des femmes » (Bellerive et Yelle, 2016, p. 284). La deuxième vague fait une première conceptualisation, et par le fait même une critique, du *gender*. Ainsi, les recherches sur la représentation des femmes dans la culture populaire débutent. Plus tard, les chercheuses féministes ont appliqué les concepts et méthodologies d'études sur la réception s'inscrivant dans les *cultural studies* afin d'étudier les publics féminins.

Les féministes de la troisième vague sont critiques de leurs prédécesseures, principalement puisqu'elles leur reprochent d'avoir placé aux centres de leurs intérêts et revendications les femmes blanches et bourgeoises (Bellerive et Yelle, 2016). Ainsi, c'est à ce moment que l'intersectionnalité est réellement appliquée au concept de *gender*, rendu fondamental à la troisième vague (Bellerive et Yelle, 2016; Kroløkke et Sørensen, 2006). Il est toutefois important de noter que de nombreuses féministes de couleur de la deuxième vague soulevaient cette idée. Depuis les années 1990, les études féministes en communication se penchent sur les représentations de la violence sexuelle dans les médias de masse (Cuklanz, 2020a). La troisième vague est parfois confondue avec le postféminisme, position selon laquelle le féminisme serait obsolète considérant les avancées des femmes dans la société actuelle et qui a pris forme parallèlement au féminisme de la troisième vague (Bellerive et Yelle, 2016; Malinowska, 2020).

Finalement, certains auteurs annoncent la quatrième vague du féminisme avec la montée des plateformes numériques et des mouvements sociaux associés à des mots-clés (Bellerive et Yelle, 2016; Malinowska, 2020). Cette génération permet de nouvelles formes d'activisme. Ainsi, le mouvement #MeToo s'insère et représente la quatrième vague du féminisme, par les moyens de mobilisation, principalement en ligne, et l'enjeu critiqué, la violence sexuelle.

Il est toutefois possible de séparer les types de féminismes différemment. Par exemple, dans l'ouvrage *Cultural Studies : Thoery and Practice*, Barker (2012) identifie plutôt le féminisme libéral, le féminisme différentialiste, le féminisme socialiste, le féminisme poststructuraliste, le *black feminism*, le féminisme postcolonial et le postféminisme. Nous nous insérons dans un féminisme constructiviste, selon lequel le *gender* et le sexe, ainsi que les féminités et les masculinités, sont socialement construits (Baril, 2008).

3.3.2. Gender

Le concept de *gender* est central aux études féministes. Le *gender* et le sexe sont des constructions sociales informées par un contexte patriarcal hétéronormatif, qui priorise donc la binarité homme-femme (Connell et Pearse, 2015; Lemke, 2013). Selon Butler, c'est par la performativité et la répétition des comportements associés au *gender* que celui-ci se réalise chez un individu (Baril, 2008; Connell et Pearse, 2015). Comme le présente Baril (2008), « c'est de cette répétition quotidienne qu'il tire son apparente stabilité, cohérence et naturalité qui sert ainsi de base au cadre hétéronormatif et hétérosexiste » (p. 64). Par le fait même, la reproduction de ces normes permet le maintien de la féminité et de la masculinité et les fait passer comme naturel.

Différentes institutions, dont la famille, l'école et les médias, participent à la construction du *gender*, bien que leur pouvoir soit limité (Connell et Pearse, 2015). De plus, d'autres systèmes de pouvoir et d'oppression, comme le racisme et le classisme, forment différentes performances de la masculinité et de la féminité. Les représentations médiatiques des *gender* participent à leur construction (Golombisky, 2012).

3.3.2.1. Performances de la masculinité

La performance de la masculinité, selon Connell (Connell, 2014), peut prendre quatre formes : hégémonique, complice, subordonnée et marginalisée. La masculinité hégémonique est définie par Connell (Connell, 2014) comme « la configuration de la pratique de [*gender*] qui incarne la réponse acceptée à un moment donné au problème de la légitimité du patriarcat » (p. 74). La masculinité hégémonique est donc l'emblème de

l'homme supérieur et glorifié, qui légitime la domination des hommes sur les femmes (et les autres formes de masculinité) par ses actions (Connell, 2014; Connell et Messerschmidt, 2005).

Les autres masculinités se forment en relation avec la masculinité hégémonique (Connell, 2014; Connell et Messerschmidt, 2005). Les masculinités complices sont donc une forme de masculinité qui n'incarne pas le modèle glorifié, mais qui en bénéficie tout de même, grâce à la subordination des femmes. Les masculinités subordonnées sont composées « d'individus relégués et considérés comme inférieurs en termes de masculinité » (Vuattoux, 2013, p. 86) et se rapprochent de la féminité (Yang, 2020). Ainsi, les hommes rejetant l'hétéronormativité constituent un type de masculinité subordonnée. Finalement, les masculinités marginalisées sont formées par les interactions entre le *gender* et d'autres formes d'oppression, dont la race et la classe (Connell, 2014). Bien que certains hommes de couleur, par exemple les athlètes noirs, puissent incarner une masculinité hégémonique, il n'en demeure pas moins que les hommes noirs en tant que groupe sont dominés par les hommes blancs, à cause de la suprématie blanche qui donne le pouvoir d'autorité à ces derniers.

Ces formes de masculinité ne sont pas figées : « Hegemonic masculinity is not static but responsive to changes in the conditions of patriarchy. » (Yang, 2020, p. 320). De plus, cette conceptualisation des masculinités ne fait pas référence à des personnalités ou des caractéristiques spécifiques, mais plutôt aux relations de domination entre elles et avec le patriarcat (Connell, 2014; Connell et Messerschmidt, 2005).

3.3.3. Intersectionnalité

L'intersectionnalité est un terme qui a été forgé par Kimberlé Crenshaw, juriste et professeure américaine qui se spécialise dans les enjeux liés à la race et au *gender*, dans un article traitant des expériences d'emploi des femmes noires aux États-Unis publié en 1989 (Crenshaw, 2021). Son argumentaire soutient que les femmes noires sont marginalisées à la fois en tant que femme et en tant qu'individu racisé et que « [l]'expérience intersectionnelle dépasse la somme du racisme et du sexisme » (Crenshaw, 2021, p. 468). Ainsi, il est impossible de seulement réfléchir aux façons dont

ces deux systèmes d'oppression s'additionnent, mais il faut plutôt penser à comment ils interagissent et affectent les femmes marginalisées. Crenshaw reconnaît que les mouvements féministes de l'époque n'incluaient pas adéquatement les enjeux spécifiques aux femmes noires, s'intéressant seulement à l'expérience des femmes blanches comme représentative du mouvement. Une critique similaire a été produite à l'égard du mouvement #MeToo, qui reproduit un féminisme blanc, écartant les femmes de couleur et ignorant leurs voix (Phipps, 2019, 2021).

Grâce à ces travaux, les théories féministes, dont celles mobilisées en études de la communication et en études culturelles, tentent, et devraient, inclure ce concept dans leurs analyses (Cuklanz, 2020a). Dans les études de la communication, le concept d'intersectionnalité est pertinent pour l'analyse des représentations dans la culture populaire et de l'idéologie qu'elles véhiculent. Depuis, et comme le mentionnait déjà Crenshaw dans un article publié en 1991, l'analyse intersectionnelle est appliquée à d'autres systèmes d'oppression, dont le classisme, l'homophobie, la transphobie, l'âgisme, le colorisme, et le capacitisme (Bellerive et Yelle, 2016; Boyle, 2019a; Crenshaw, 1991).

Nous voulons noter la relation entre la violence sexuelle et la suprématie blanche. La suprématie blanche gagne par la perpétuation de la violence sexuelle faite aux femmes. Par exemple, « both mass rape of Black women and allegations of rape against Black men have been instruments of white supremacy » (Phipps, 2021, p. 85). Parallèlement, elle informe les mythes sur le viol : les femmes noires sont perçues comme « unrapable » et les hommes noirs sont stéréotypés comme des prédateurs monstrueux (Mack et McCann, 2021; Phipps, 2021; Seal, 2022). Ainsi, il est important dans notre étude d'appliquer une analyse intersectionnelle afin de soulever les façons par lesquelles ce phénomène se manifeste et s'il est critiqué (ou perpétué) dans les sitcoms.

3.4. Violence sexuelle

La violence sexuelle est un terme qui regroupe les expériences de viol, d'agression sexuelle et de harcèlement sexuel, qui sont toutes caractérisées par l'absence de consentement de la part de la victime (Seal, 2022). La violence sexuelle est, à la fois, une

conséquence du patriarcat et une façon de maintenir ce système d'oppression (Seal, 2022). De plus, la violence sexuelle participe à la construction de la masculinité hégémonique (Harrison et Webster, 2020). Ainsi, les hommes et les personnes non-binaires sont aussi victimes de violence sexuelle, lorsque ces individus rejettent l'hétérosexualité et l'hétéronormativité et sont en position de subordination par rapport à d'autres hommes (Auclair et Tanguay, 2019; Seal, 2022).

Nous avons choisi d'utiliser le terme « violence sexuelle » plutôt que « violence contre les femmes » ou « violence basée sur le *gender* » afin d'inclure toutes les expériences à caractère sexuel non désirées, quelle que soit l'identité de la victime ou de l'agresseur. Les violences vécues par les hommes est un phénomène très peu représenté dans la culture populaire (Harrison et Webster, 2020). Selon les recherches, la violence sexuelle vécue par les prisonniers demeure le narratif le plus populaire dans la culture du divertissement. Nous aborderons plus tard la représentation de ces victimes.

De surcroît, nous considérons important de noter que nous reconnaissons que certains concepts mobilisés reposent fortement sur la binarité homme-femme. Manifestement, les individus s'identifiant à d'autres identités sexuelles ou de *gender* peuvent vivre de la violence sexuelle, et nous ne voulons pas effacer leurs expériences. Cependant, il n'en demeure pas moins que la violence sexuelle est genrée. Les violences sexuelles vécues par les individus qui se positionnent à l'extérieur des binarités d'identité sexuelle (non-binarité, fluidité, bispirtualité, queer, etc.) ou d'orientation sexuelle (homosexuel, bisexuel, pansexuel, asexuel, etc.) sont aussi genrées, puisque les offenseurs agissent car ils sont choqués par le rejet de l'hétéronormativité (Logan, 2015; Vera-Gray et Kelly, 2020)⁷. Ainsi, le concept de *gender* demeure central aux analyses de la violence sexuelle. Le concept de continuum de la violence sexuelle nous permet d'illustrer ceci.

⁷ Comme un seul personnage de notre corpus s'identifie ouvertement comme non-binaire, Syd de la série *One Day at a Time*, nous ne nous attarderons pas à l'élaboration des concepts spécifiques s'appliquant aux personnes trans. Il s'agit d'un choix délibéré en raison de notre corpus. Comme nous présenterons plus en détails dans notre analyse, la transidentité de ce personnage ne nous paraît pas comme liée aux raisons qui ont mené ses agresseurs.

3.4.1. Continuum de la violence sexuelle

La violence sexuelle inclut un grand éventail d'expériences et le concept de continuum de la violence sexuelle développé par Kelly dans les années 1980 exprime cette situation (2019). Cette conceptualisation permettrait de « décrire l'étendue et la variété de la violence sexuelle » (Kelly, 2019, p. 20) dans la vie des femmes, sans établir une hiérarchie de gravité des actes. En pensant la violence sexuelle comme un continuum, on peut mieux comprendre comment les différentes expériences s'additionnent et affectent la vie des femmes (Boyle, 2019a, 2020). De plus, lors de sa recherche sur le terrain avec des femmes victimes de violence sexuelle, Kelly a observé que les termes utilisés pour décrire les différentes expériences de violence sexuelle se fondent l'un dans l'autre (Boyle, 2019a, 2020). Ceci est aussi observable dans l'élaboration de politiques et de lois et dans la recherche scientifique.

Kelly (2012, 2019) soutient que la seule distinction valable à faire entre les différentes expériences est par rapport à la fréquence de celles-ci. Les incidents plus fréquents sont « les plus susceptibles d'être défin[is] par les hommes comme des comportements acceptables » (Kelly, 2019, p. 23). Ainsi, en plaçant ces comportements « ordinaires » avec ceux qui pourraient être considérés plus grave, il est possible de montrer que ces différentes expériences sont liées parce qu'elles sont « gendered and sexualised » (Boyle, 2019a) et qu'elles résultent de la domination des hommes (Boyle, 2019a; Seal, 2022). De cette façon, des incidents comme du harcèlement de rue est sur le continuum de la violence sexuelle puisque ce comportement de la part des hommes « functions as an expression of male entitlement to, and domination over, women in public space » (Boyle, 2019a, p. 58).

Kelly considère qu'il existe aussi un continuum d'expériences dans les relations hétérosexuelles : « les rapports hétérosexuels ne se résument pas pour les femmes au consentement ou au viol, mais s'inscrivent dans un continuum passant du choix aux pressions, puis à la contrainte et à l'usage de la force » (Kelly, 2019, p. 29). Ainsi, le consentement et le viol seraient les extrémités du continuum des relations sexuelles hétérosexuelles, sur lequel se situe une multitude d'expériences impliquant différents

niveaux de pression (Boyle, 2019a; Kelly, 2019). Ceci complique notre compréhension de la violence sexuelle et du consentement, mais aussi l'élaboration de lois et de politiques sur la violence sexuelle.

Plus récemment, Boyle suggère que, plutôt que de conceptualiser la violence sexuelle comme un continuum, il serait préférable de réfléchir aux continuums (pluriel) de la violence sexuelle (Boyle, 2019a, 2019b). Ainsi, il serait possible de prendre en considération la violence sexuelle selon le continuum des expériences vécues par les femmes, mais aussi selon un continuum des comportements des hommes, qui met de l'avant l'implication de la masculinité et de l'hétéronormativité dans le maintien de la subordination des femmes. Ainsi, en mobilisant ce second continuum, il est possible de réfléchir à la nature genrée de la violence sexuelle « in relation to perpetrators' gender performances » (Boyle, 2019b) et ainsi d'appliquer ce concept à d'autres relations, par exemple la violence sexuelle vécue par les enfants par des hommes (Boyle, 2019a, 2019b).

3.4.2. Scripts sexuels hétérosexuels

Le concept de scripts sexuels a été développé par Gagnon et Simon dans les années 1960, s'opposant aux paradigmes de la sexualité s'inspirant de la psychanalyse ou de la biologie (Monteil, 2021; Simon et Gagnon, 2003). Malgré les avancées dans les sciences sociales, dont la montée des études féministes, la proposition initiale des auteurs demeure pertinente sans trop de changements (Simon et Gagnon, 2003). La théorie des scripts sexuels soutient que les individus intériorisent au cours de leur vie des scripts, culturellement fondés, qui leur permettent de reconnaître une situation comme sexuelle et de réagir adéquatement (Monteil, 2021). La théorie se décline en trois niveaux, soit scénarios culturels, les scripts intrapsychiques et les scripts interpersonnels, qui s'influencent et interagissent entre eux (Monteil, 2021; Simon et Gagnon, 2003). La théorie accorde toutefois une grande agentivité aux individus, reconnaissant que « sexual scripts still differ to various degrees across individuals » (Wiederman, 2005, p. 496).

Le *gender* avait déjà une place importante dans les recherches de Simon et Gagnon (Monteil, 2021; Simon et Gagnon, 2003). Ceci leur a permis d'observer, comme l'explique Lavigne et ses collègues (2013), que les « scripts sexuels se basent sur des rôles

de [*gender*] – nécessairement hétéronormatifs dans les scripts traditionnels – qui sont relativement bien définis tant dans les scripts de rencontre que dans les scripts de relation ou de séparation » (p. 188). Les scripts sexuels masculins traditionnels présument, entre autres, que les hommes seraient actifs (et même agressifs) dans leurs conquêtes sexuelles, qu'ils n'auraient pas le contrôle sur leurs désirs sexuels, qu'ils verraient les femmes comme des objets, qu'ils rechercheraient l'approbation de leurs pairs quant à leurs exploits sexuels, et qu'ils désireraient avoir des relations sexuelles seulement pour le plaisir (Byers, 1996; Gavey, 2019; Kim et al., 2007; Lavigne et al., 2013; Wiederman, 2005). À l'opposé, selon les scripts sexuels féminins, les femmes seraient passives et en attente d'avances sexuelles, qu'elles auraient peu de désirs sexuels, qu'elles voient les relations intimes comme une façon d'obtenir une relation amoureuse, qu'elles seraient difficiles à satisfaire sexuellement, et qu'elles seraient responsables de poser les limites des relations sexuelles, en refusant de donner son consentement.

Les femmes doivent donc repousser les avances, parfois agressives, des hommes. Toutefois, « forceful resistance is inconsistent with women's gender roles scripts » (Byers, 1996, p. 10), selon lesquels elles se doivent d'être passives et soumises aux désirs des hommes. Il est donc difficile pour les femmes de refuser des relations sexuelles non désirées. Comme le présente Gavey dans l'ouvrage *Just Sex? The Cultural Scaffolding of Rape* (2019), ces scripts sexuels normalisent l'utilisation de la coercition dans les relations sexuelles hétérosexuelles. Ceci rappelle le concept de continuum de la violence élaboré par Kelly, qui explique que les relations hétérosexuelles se trouvent sur un continuum des expériences entre le consentement et le viol (Kelly, 2019).

3.4.3. Mythes sur le viol

Les mythes sur le viol, tels que définis en premier par Burt (1980), sont « prejudicial, stereotyped, or false beliefs about rape, rape victims, and rapists » (p. 217). L'acceptation des mythes sur le viol crée un environnement hostile pour les victimes où les violences sexuelles sont tolérées (Burt, 1980; Gavey, 2019). Une grande quantité de mythes sur le viol sont recensés dans les recherches (Burt, 1980; Lonsway et Fitzgerald, 1994). Certains des plus courants sont la croyance que les victimes inventent leurs expériences de violence

sexuelle (Bufkin et Eschholz, 2000; Burt, 1980; Gavey, 2019; Jordan, 2004; Kahlor et Eastin, 2011; Lonsway et Fitzgerald, 1994); que seulement « certaines » femmes peuvent être victimes de viol (Bufkin et Eschholz, 2000; Burt, 1980; Gavey, 2019; Lonsway et Fitzgerald, 1994); que les victimes désirent secrètement se faire violer (Bufkin et Eschholz, 2000; Gavey, 2019; Jordan, 2004); et que les victimes « ask for it », par leur comportement, leur habillement ou leurs choix (Bufkin et Eschholz, 2000; Burt, 1980; Jordan, 2004). Plusieurs mythes sur le viol concernent spécifiquement les femmes de couleur, dont celui prétendant que les femmes noires ne pourraient être violées (Projansky, 2001).

Les scripts sexuels et les performances de la masculinité viennent compliquer les expériences de violence sexuelle pour les hommes (Harrison et Webster, 2020; Seal, 2022; Turchik et Edwards, 2012). Comme le présentent Turchik et Edwards (2012), « male rape emanates from the same patriarchal structure as female rape » (p. 213). Ces structures patriarcales se traduisent en des mythes sur le viol qui conditionnent nos perceptions des victimes masculines. Pour les hommes, les fausses croyances sur le viol spécifiquement vécu par les hommes peuvent les freiner à dénoncer leur agresseur et à témoigner de leur expérience (Turchik et Edwards, 2012; Weiss, 2010). Les mythes sur le *male rape* sont aussi nombreux et incluent : le viol n'arrive seulement qu'aux femmes; les « vrais » hommes ne peuvent pas se faire violer; et une femme ne peut pas violer un homme (Seal, 2022; Turchik et Edwards, 2012; Weiss, 2010).

Individuellement, de nombreux facteurs peuvent influencer l'acceptation des fausses croyances sur le viol (Burt, 1980; Gavey, 2019; Kahlor, 2013; Kahlor et Eastin, 2011). Par exemple, les hommes seraient plus enclins à adhérer aux mythes sur le viol, mais les individus connaissant des victimes de violence sexuelle en sont moins susceptibles (Kahlor et Eastin, 2011). Les médias participeraient tout de même à reproduire et perpétuer les mythes sur le viol (Bufkin et Eschholz, 2000; Burt, 1980; Kahlor, 2013; Kahlor et Eastin, 2011; Turchik et Edwards, 2012). Effectivement, des travaux sur les mythes sur le viol dans la fiction à la télévision ont trouvé que leur présence serait constante au cours des années 1990 et 2000 (Kahlor, 2013).

3.4.4. Violence sexuelle dans la culture populaire

Dès la deuxième vague du féminisme, certains courants féministes étaient préoccupés par le rôle des médias dans la création d'un environnement favorable à la violence sexuelle (Boyle, 2020). Les scripts sexuels et les mythes sur le viol sont perpétués par les séries télévisées. Ceux-ci prennent notamment forme par les représentations des victimes, des agresseurs et des agressions.

3.4.4.1. Représentations des victimes

Dans les récits fictifs de violence sexuelle, comme dans la réalité, les femmes sont majoritairement victimes des actes (Cavatorta, 2020). Un traitement narratif récurrent est la réduction au silence des victimes dans les émissions traitant de violence sexuelle (Cuklanz, 2019, 2020b; Cuklanz et Moorti, 2006). Les victimes seraient réduites au silence de plusieurs façons, que ce soit parce qu'elles sont assassinées ou gravement blessées par leur attaquant ou par leur absence du récit, notamment si ce dernier est centré sur l'agresseur ou le sauveteur.

Grâce aux analyses intersectionnelles des représentations des victimes de couleur, les recherches ont pu démontrer que ces femmes étaient moins souvent visibles dans les récits de violence sexuelle dans la culture populaire, n'abordant pas l'oppression vécue spécifiquement par ces victimes (Projansky, 2001). Lorsqu'elles sont présentes, les crimes dont elles sont victimes sont plus violents (Cuklanz, 2020b; Projansky, 2001), « repeatedly showing extreme mutilation and degradation of women of color » (Cuklanz, 2020b, p. 1). Ceci découlerait des mythes sur les sexualités des femmes de couleur (Projansky, 2001). Par exemple, l'hypersexualisation des femmes noires crée une situation où elles sont vues comme « unrapable ». La violence sexuelle dans les couples lesbiens est très peu discutée, autant dans les représentations culturelles que dans les recherches académiques (Harrison et Webster, 2020; Seal, 2022).

Les victimes masculines ne sont pas nombreuses dans les récits de violence sexuelle (Harrison et Webster, 2020; Turchik et Edwards, 2012). Par leur revue de la littérature sur les mythes associés au *male rape*, soit les viols dont les hommes sont les victimes, dans

différentes institutions (dont les médias), Turchik et Edwards (2012) ont trouvé que les représentations de ces incidents perpétuent les mythes sur le *male rape*. Plus précisément, ils seraient le plus souvent présentés comme se produisant en prison, et par le fait même, seraient donc d'une conséquence acceptable pour les criminels (Harrison et Webster, 2020; Turchik et Edwards, 2012). Qui plus est, les victimes masculines de viol se produisant en prison seraient féminisées et représentées comme petites, faibles et gaies (Harrison et Webster, 2020). Les représentations associeraient le viol dont sont victimes les hommes à l'homosexualité (Harrison et Webster, 2020; Turchik et Edwards, 2012). Finalement, le *male rape* est abordé de façon comique, renforçant le mythe qui prétend que ce n'est pas un enjeu sérieux (Harrison et Webster, 2020; Turchik et Edwards, 2012).

Les individus marginalisés, dont les personnes trans, les personnes avec un handicap, les personnes âgées, qui sont victimes sont d'autant plus invisibilisés, autant dans la culture populaire que dans la recherche académique (Seal, 2022).

3.4.4.2. Représentations de l'agression/agresseur

Les représentations de la violence sexuelle ont partiellement évolué au cours des dernières décennies (Cuklanz, 2019; Cuklanz et Moorti, 2006). En effet, avant les réformes sur le viol à partir des années 1970, la violence sexuelle prenait principalement la forme de viol par un individu marginal, agressif et inconnu de la victime. Le mythe du « monstrueux violeur » permet de créer une distance entre ceux-ci et la masculinité hégémonique blanche (Mack et McCann, 2021; O'Byrne et al., 2006), et « rape becomes a random act of violence rather than a societal problem » (O'Hara, 2012, p. 256). Dans cette représentation du viol, l'agresseur performait la masculinité hégémonique par une démonstration de violence physique masculine qui lui permettait d'établir sa dominance (Harrison et Webster, 2020). L'association de l'homme noir à ce genre de représentations est un mythe sur le viol reproduit par la culture et les médias, informée par la suprématie blanche (Mack et McCann, 2021). Dans les dernières décennies, les produits de divertissements ne représentent tout simplement pas les hommes de couleur comme des offenseurs, ce qui leur permet d'éviter de reproduire ce mythe sans réellement offrir une solution (Cuklanz, 2006; Cuklanz et Moorti, 2006).

Les recherches ont démontré que les agressions sexuelles étaient plus souvent commises par des individus connus des victimes ou même des proches (Cuklanz, 2019). Les féministes ont tenté de déconstruire la fausse croyance prétendant que les agressions étaient commises par des étrangers, autant par une réforme des politiques encadrant la violence sexuelle qu'en faisant du lobbying pour des changements quant aux représentations de la violence sexuelle dans la culture populaire. Leur travail a partiellement fonctionné. Le *date rape*, ou le viol par un proche ou une connaissance, est lentement apparu dans les séries télévisées. Par contre, Cuklanz (2019) précise que la représentation du viol par un étranger violent est restée aux côtés de cette nouvelle représentation. De plus, la recherche de Polletta et Tomlinson (2014) démontre que, malgré l'intégration des demandes féministes pendant quelques années dans les séries s'adressant aux adolescents, après un certain temps, l'utilisation du viol dans les récits n'était pas pour sensibiliser la population à la violence, mais plutôt comme un moteur narratif pour le récit, que ce soit pour le développement d'un personnage ou l'évolution d'une relation amoureuse. Par ailleurs, en incluant les demandes des féministes, les séries ont cessé d'associer la masculinité hégémonique aux agresseurs (Cuklanz, 2000, 2019; Cuklanz et Moorti, 2006). Cependant, celle-ci était toujours reproduite, mais plutôt par le personnage du sauveteur venant s'opposer à l'antagoniste. L'homme sensible, qui représente la nouvelle masculinité hégémonique, vient plutôt soutenir émotionnellement la victime et la venger, souvent par la violence envers l'agresseur (Cuklanz, 2000). Encore une fois, cette performance du *gender* masculin est accompagnée de violence physique. Ainsi, la masculinité, les hommes et leur domination seraient toujours au centre des récits sur la violence sexuelle.

4. Démarche méthodologique

Notre démarche de recherche s'ancre dans les différentes lignées conceptuelles présentées précédemment, dont l'analyse thématique, la théorie des *genders* et l'analyse de genre télévisuel. Or, dans la présente section, nous présentons les différentes considérations méthodologies employées afin de répondre à notre question de recherche. D'abord, nous appuyons notre choix de faire une analyse qualitative de contenu. Ensuite, nous exposons la stratégie que nous avons utilisée afin de composer notre corpus. Finalement, nous identifions les dispositifs méthodologiques qui ont servi à la recherche.

Avant même de débiter notre collecte de données, nous avons entamé la prise de notes dans un journal de bord. L'objectif de celui-ci était de garder des traces de nos questionnements et de nos réflexions et de mettre sur papier les décisions qui répondent à ces interrogations.

4.1. Analyse qualitative de contenu

Les études de réception ont été grandement priorisées dans les *cultural studies* et les *gender studies* depuis plusieurs années (Hermes, 1995; Radway, 1984; Sobande, 2019). Nous avons toutefois fait le choix d'effectuer une analyse de contenu, puisque nous nous intéressons aux représentations et à l'idéologie véhiculées dans les séries télévisées et non à la lecture qu'en fait l'auditoire (Berger, 2020). Malgré le caractère polysémique des textes, nous considérons pertinent d'étudier le contenu des séries télévisées.

Une analyse qualitative, plutôt que quantitative, nous a permis d'observer *comment* est représentée la violence sexuelle dans les sitcoms (Bonneville et al., 2007). De plus, la taille de notre corpus était propice à une analyse qualitative qui nous permet d'évaluer en détail chacun des textes (Leray, 2008). Nous avons choisi de procéder par l'approche inductive afin de faire émerger les concepts et théories par notre processus d'analyse et de théorisation. L'analyse inductive demandait une écoute attentive et répétée des épisodes. Ainsi, nous avons revisionné les textes à plusieurs reprises, en prenant des notes exhaustives de nos observations, jusqu'à ce que nous considérions avoir identifié toutes les données pertinentes pour notre analyse et desquelles nous pouvions faire sens.

Toutefois, même lors de l'analyse des résultats et de la rédaction, nous visionnions à nouveau certains extraits afin d'éclairer certaines réflexions. En alternant entre l'observation, l'analyse et la théorie, nous avons pu faire ressortir des éléments qui n'avaient pas auparavant été envisagés. Nous avons adopté une démarche de thématisation en continu, qui « consiste en une démarche ininterrompue d'attribution de thèmes et, simultanément, de construction de l'arbre thématique » (Paillé et Mucchielli, 2021, p. 275). Ainsi, le corpus même faisait ressortir les thématiques et donc les concepts de notre analyse.

4.2. Corpus

Afin d'identifier les textes de notre corpus, nous avons choisi de procéder par échantillonnage non probabiliste, plus précisément l'échantillonnage boule de neige (D. L. Morgan, 2008; Saumure et Given, 2008). Si ce processus est très flexible, plusieurs critères ont néanmoins encadré la sélection des textes, dont la date de diffusion de l'épisode et la langue originale de la série. Comme le corpus a été assemblé dans l'objectif de répondre à notre question de recherche, on peut également le voir comme le produit d'un « échantillonnage raisonné » (Palys, 2008). Généralement, nous avons comme objectif de composer un corpus diversifié afin d'offrir « un *portrait global* » (Pires, 1997, p. 155, l'italique est de l'original) du phénomène à l'étude.

Le corpus est composé d'épisodes de sitcoms qui traitent des enjeux de la violence sexuelle. Ainsi, les récits autour du consentement, des rapports de pouvoir, du mouvement de dénonciations, ainsi que tout genre d'expériences du continuum de la violence sexuelle ont été retenus dans cette étude dans le but d'obtenir un corpus hétérogène et complexe (Palys, 2008). Treize épisodes formaient donc le corpus (voir Annexe 1 pour la liste des épisodes).

4.2.1. Échantillonnage boule de neige

Comme mentionné, nous avons usé de la méthode d'échantillonnage boule de neige afin de créer notre corpus (D. L. Morgan, 2008). Toutefois, l'opérationnalisation de ce processus a pris différentes formes et est caractérisé par l'itération.

D'abord, l'auteure a visionné l'épisode « He Said, She Said » de *Brooklyn Nine-Nine*, qui met en scène un cas d'agression sexuelle en milieu de travail, lorsqu'il a été diffusé à la télévision. Il s'agissait à la fois de l'étincelle qui a allumé notre intérêt envers le phénomène et du point de départ de l'échantillonnage par la méthode boule de neige.

Une première recherche en ligne (via le moteur de recherche Google) d'articles de presse mentionnant cet épisode nous a permis d'identifier certaines séries, sitcoms ou non, abordant la violence sexuelle, mais aussi le langage utilisé pour en discuter. Par la suite, nous avons utilisé des mots-clés comme « metoo », « episodes », « tv shows » et « tv episodes ». Ces recherches ont révélé d'autres articles de presse qui critiquaient et discutaient les épisodes traitant du mouvement #MeToo. Dans ces articles, on mentionnait d'autres séries qui abordaient la violence sexuelle ou #MeToo spécifiquement (Dockterman, 2020; Easton, 2019; Eckmann, 2019; Kaplan, 2019; Lemiski, 2019; Nussbaum, 2019; Stanger, 2019; Villarreal, 2018). Ainsi, l'ensemble des sitcoms mentionnés ont été retenus.

Finalement, certains épisodes ont été identifiés grâce aux mémoires de maîtrise de Brown (2020) et de Goulet-Pelletier (2019) et ajoutés à notre corpus⁸.

4.2.2. Critères d'échantillonnage

Plusieurs critères ont orienté la sélection de notre échantillonnage, comme le prescrit l'échantillonnage raisonné (Palys, 2008). Un critère important pour la formation du corpus était que les épisodes aient été scénarisés et produits après le mouvement #MeToo de 2017. Ainsi, s'il était possible de déterminer, par l'entremise d'articles de presse, qu'un épisode avait été réfléchi et écrit avant la vague de dénonciations de 2017, peu importe

⁸ Quelques semaines avant le dépôt de ce mémoire, nous avons constaté qu'un épisode de la série *Veep* diffusé en 2019 traite de violence sexuelle et n'a pas été inclus dans notre corpus. Bien que l'article de Nussbaum (2019) consulté lors de la formation de notre corpus mentionnait cet épisode, nous n'en avons pas tenu compte. Dans leur article, Kornfield et Jones (2021) ont analysé cet épisode. Elles sont arrivées à la conclusion qu'il perpétue « the assumption that women regularly use #MeToo accusations for personal gain » (p. 8) et que « when episodes frame disclosures as patently false attacks against high-ranking innocent men, it generally reinforces the myth that reports are usually false and should be met with disbelief » (p. 8), et ce, malgré qu'il tente de se moquer des individus qui tentent de profiter des scandales de leurs adversaires.

leur date de diffusion, il n'était pas retenu dans ce corpus. Par exemple, les épisodes de la deuxième saison du sitcom canadien *Workin' Moms* traitant d'abus de pouvoir et de consentement ont été laissés de côté (David, 2018). Cependant, l'épisode de la troisième saison de cette série a été retenu, comme il a été produit après 2017.

De plus, dans le but de créer un échantillon de sitcoms hétérogène, nous avons fait le choix de retenir seulement un épisode par sitcom. Ceci a permis d'éviter la répétition d'idées ou de positions par des textes similaires. Nous avons donc tenté de composer un corpus avec la plus grande diversité possible.

Notre corpus est composé de treize épisodes, soit onze provenant de séries américaines et deux de séries canadiennes. Nous n'avons pas établi préalablement de critères quant à la provenance géographique des textes retenus puisque nous cherchions une hétérogénéité pour notre corpus. Nous n'avons tout simplement pas repéré d'épisodes émanant d'autres pays anglophones. De plus, les différents types et formats de sitcoms ont été retenus (animation, *live action*, avec narration, etc.) afin d'obtenir un corpus d'autant plus diversifié (Palys, 2008; Pires, 1997). Le même objectif nous a mené à considérer les sitcoms peu importe la chaîne ou la plateforme de diffusion.

Nos critères de sélection nous ont permis de produire un corpus riche et diversifié, offrant différentes perspectives sur les représentations, de la violence sexuelle dans les sitcoms produits après le mouvement #MeToo. Ainsi, nous avons pu observer « le *panorama le plus complet possible* » (Pires, 1997, p. 155, l'italique est de l'original) de notre objet de recherche en nous immergeant dans un corpus hétérogène.

4.3. Dispositifs méthodologiques

Nous présentons dans cette section les dispositifs méthodologiques qui ont servi à notre analyse.

4.3.1. Identification des scènes pour l'analyse

D'abord, nous avons visionné chaque épisode une première fois, dans le but de prendre des notes descriptives générales de chacun d'eux. Ceci était la première étape de notre analyse. Chaque scène a été identifiée et détaillée, et nous avons déterminé sa place

dans la chronologie de l'épisode : s'agit-il d'un retour dans le passé ou d'une projection dans le futur? Ceci nous a permis de schématiser l'épisode et de suivre l'évolution du récit.

De plus, à cette étape, nous avons ciblé les scènes spécifiques qui incluaient des éléments relatifs au *gender* et aux enjeux liés à la violence sexuelle. Ainsi, les dialogues, les communications non verbales et les éléments visuels importants des scènes traitant de ces enjeux étaient notés. Ceci nous a permis de centrer notre collecte de données seulement sur ces scènes qui abordaient les sujets pertinents pour notre recherche.

4.3.2. Analyse des personnages

Ensuite, nous avons procédé à une analyse des personnages présents dans les scènes traitant des enjeux de la violence sexuelle. D'abord, nous avons noté les caractéristiques sociobiographiques des personnages, en nous référant au besoin à des ressources en ligne lorsque peu d'informations sur les personnages étaient offertes dans l'épisode étudié. De plus, ceci pouvait nous permettre de mieux comprendre le passé des personnages et leur raisonnement face à différentes situations.

Par la suite, considérant la relation démontrée précédemment entre les rôles de *genders* et la violence sexuelle (Boyle, 2020; Lemke, 2013), il était important de faire une analyse des masculinités et des féminités dans les épisodes étudiés. Ainsi, les personnages ont été analysés selon leurs caractéristiques qui se rapportent aux représentations traditionnelles des *genders*. Pour ce faire, nous avons utilisé deux outils méthodologiques construits par Patrick Arseneau dans le cadre de son mémoire sur les représentations de la masculinité dans les récits post-apocalyptiques (2014). Il ne s'agit pas de grilles d'analyse quantitative, mais plutôt d'outils afin de guider nos observations et de les catégoriser. Le premier est la liste des traits de personnalité primaires (voir Annexe 2). Arseneau (2014) s'est basé sur cette même liste produite par le MIT (Gunkel, 2013 cité dans Arseneau, 2014), en retirant « de nombreux synonymes (ou mots aux sens pratiquement identiques) » (p. 138). Cette liste nous a permis d'identifier les traits de personnalité des personnages dans les scènes abordant la violence sexuelle. Ensuite, grâce au Tableau des traits dits masculins ou féminins (voir Annexe 3), nous pouvions distinguer les caractéristiques, selon si elles sont associées à la masculinité ou à la féminité. Arseneau a développé ce

tableau en procédant d'abord à une revue de littérature sur les stéréotypes de *gender* dans plusieurs domaines d'études (Arseneau, 2014). En se basant sur des recherches effectuées depuis quelques décennies, il a élaboré une liste de 32 paires de caractéristiques, composées de traits considérés comme féminins et de leur opposition masculine, « illustr[ant] la polarisation "stéréotypée" de certains traits de personnalité » (Arseneau, 2014, p. 137). L'analyse des caractéristiques étaient appliquée autant pour les personnages féminins que masculins et n'étaient pas limitée aux caractéristiques typiquement associées à ces performances de *gender*. Il était donc possible d'identifier les personnages qui correspondaient à des représentations stéréotypées ainsi que ceux qui les contestaient.

Nous avons, par cette analyse, observé comment les représentations de la masculinité et de la féminité dans les scènes traitant de la violence sexuelle peuvent reproduire (ou non) les rôles de *gender* traditionnels, dont les différentes incarnations de la masculinité hégémonique. Aussi, en nous appuyant sur le cadre conceptuel, nous avons déterminé comment ces représentations du *gender* peuvent perpétuer les mythes sur le viol.

4.3.3. Analyse thématique

Ensuite, nous avons analysé les scènes traitant des enjeux liés à la violence sexuelle dans le but d'identifier des éléments relatifs aux concepts présentés précédemment, soit le continuum de la violence sexuelle, les rôles de *gender*, dont les masculinités, les mythes sur le viol, et les représentations des victimes et des agressions.

Par le dialogue, le non verbal des personnages, les éléments visuels et la mise en scène, nous avons soulevé les thèmes liés à la violence sexuelle. Nous portons une attention particulière aux réactions et aux opinions des personnages face aux enjeux présentés. Nous nous sommes attardés non seulement au contenu, mais aussi à la façon dont celui-ci est discuté et représenté. Les éléments humoristiques étaient donc pris en compte à cette étape, en nous questionnant sur l'intention des répliques (propos véridiques ou blagues) et en portant attention aux signaux indiquant l'aspect comique (musique, rires enregistrés). Ainsi, par une analyse thématique, nous avons été en mesure de dégager l'idéologie qui est véhiculée par l'image et le discours dans les épisodes.

De plus, nous avons noté les éléments d'intertextualité, c'est-à-dire la référence à d'autres textes médiatiques (Fiske, 1989). Nous souhaitons observer si les épisodes de notre corpus faisaient référence à d'autres textes. De même, considérant que la pertinence de notre recherche repose sur le mouvement #MeToo de 2017, nous voulions identifier si les épisodes analysés renvoient à des éléments de la réalité, par exemple le mouvement #MeToo, Harvey Weinstein, la vague de dénonciations, ou le mouvement Time's Up.

4.3.4. Analyse du genre télévisuel

Finalement, nous souhaitons identifier comment le genre qu'est le sitcom participe à la représentation de la violence sexuelle. Effectivement, comme le présente Feuer (1992), « Genres [...] are not neutral categories, but rather ideological constructs that provide and enforce a pre-reading » (p. 144). Ainsi, nous avons analysé quelles caractéristiques spécifiques au sitcom, présentées dans le cadre conceptuel, s'appliquaient aux épisodes étudiés et comment elles participaient à la construction de la violence sexuelle dans les séries et à sa représentation.

5. Présentation et analyse des résultats

Dans la prochaine section, nous procédons à la présentation et à l'analyse des résultats. Chaque épisode sera présenté et analysé distinctement, selon l'ordre chronologique de diffusion, du plus ancien au plus récent (voir Annexe 1).

5.1. Unbreakable Kimmy Schmidt

Unbreakable Kimmy Schmidt est un sitcom qui met de l'avant Kimmy Schmidt et son entourage. Les trois autres personnages principaux sont Titus, son colocataire et meilleur ami, Lillian, leur locatrice, et Jacqueline, son ancienne employeuse. La série suit Kimmy Schmidt, une femme blanche qui a été séquestrée pendant 15 ans par le Reverend Richard Wayne Gary Wayne (« *Unbreakable Kimmy Schmidt* », 2022). Après avoir été rescapée, Kimmy déménage à New York afin de refaire sa vie, mais a parfois de la difficulté à s'ajuster à la réalité actuelle. Elle rencontre Titus, un acteur noir homosexuel, et emménage avec lui. Le scénario de « Kimmy Is... Little Girl, Big City! » a été rédigé par Sam Means alors que Tristram Shapeero a réalisé l'épisode.

« Kimmy Is... Little Girl, Big City! » est constitué de seize scènes liées à trois récits différents. Le premier récit (récit A) tourne autour de Kimmy qui reçoit une plainte de harcèlement sexuel à son travail. Le récit B met en scène Titus et Jacqueline, alors que Lillian est au centre du récit C. Ainsi, considérant que les récits B et C n'ont pas d'incidence sur l'intrigue de harcèlement sexuel, seulement le récit A sera analysé.

En tant que directrice des Ressources humaines, Kimmy a la tâche de renvoyer un employé, Kabir. Toutefois, elle est mal à l'aise avec la situation et ne veut pas blesser Kabir. Ainsi, lors de leur rencontre, elle tente d'alléger la situation en le complimentant, en lui massant les épaules et en lui offrant un smoothie. De plus, puisqu'elle est mal à l'aise et qu'elle ne veut pas dire clairement à Kabir qu'il est renvoyé, ce qu'elle dit contient des sous-entendus qu'elle ne remarque pas. Ainsi, Kabir dépose une plainte de harcèlement sexuel contre Kimmy.

Considérant qu'elle est directrice des Ressources humaines, elle est responsable de la plainte portée contre elle. Elle est choquée et ne comprend pas la situation. Titus lui

explique que ses actions ont des répercussions négatives sur ses collègues, même si ce n'était pas son intention de les rendre mal à l'aise. Kimmy se souvient, par l'entremise d'un retour en arrière, de son expérience personnelle en tant que victime de violence sexuelle et se rend compte qu'elle est dans le tort. Afin de respecter ses collègues, Kimmy les imagine dans le corps de Titus, puisqu'elle a dû, par le passé, apprendre à respecter l'espace personnel de son ami.

5.1.1. Problème individuel

Dans cet épisode, Kimmy commet des actions qui sont perçues par Kabir comme du harcèlement sexuel. Toutefois, le texte permet de comprendre que Kimmy ne souhaitait pas avoir une relation sexuelle avec Kabir ou d'abuser de son pouvoir afin d'obtenir des faveurs sexuelles. Il s'agit d'un malentendu, qui est causé entre autres par la naïveté de Kimmy et son manque d'expérience dans la société.

Le comportement maladroit de Kimmy est utilisé comme élément humoristique dans cet épisode. L'incongruité qui émerge entre les propos de Kimmy et ce qu'elle souhaite dire crée un effet comique. Par exemple, alors qu'elle veut minimiser l'embarras de Kabir quant à sa mise à pied, elle lui dit que tout le monde vit des choses gênantes. Elle fait par la suite tomber son pantalon se plaçant délibérément dans une situation embarrassante. Elle ne réalise pas que, pour Kabir, ses actions sont perçues comme des avances sexuelles. Toutefois, les intentions de Kimmy sont de le renvoyer sans le blesser.

Dans cet épisode, l'accent est mis sur le fait qu'il s'agit d'une erreur de la part de Kimmy, qui est causée par sa naïveté et son incompréhension des normes sociales. C'est ce qui est d'ailleurs soutenu par Titus, l'ami de Kimmy : « I know you're just a sweet girl who don't know how to act⁹... ». Kimmy rétorque qu'elle voulait seulement « make the world a better place¹⁰ ». Cette réplique confirme le fait que ce n'était pas l'intention de Kimmy de mettre son collègue mal à l'aise. Quand son patron lui annonce qu'une plainte

⁹ Traduction libre de l'auteure : « Je sais que tu n'es qu'une jeune fille qui ne sait pas comment agir... »

¹⁰ Traduction libre de l'auteure : « Rendre le monde meilleur »

de harcèlement sexuel a été déposée contre elle, Kimmy dit que Kabir « took everything the wrong way¹¹ ». Dans le but de se déresponsabiliser de son comportement, Kimmy tente de relativiser ses gestes : « I mean, it's not like I'm a Weinstein or a Spacey or a the president¹² ». L'insistance apportée sur la naïveté de Kimmy et sur le malentendu causé rappelle le mythe qui soutient que les femmes ne peuvent pas violer, ou dans ce texte harceler sexuellement, un homme (Harrison et Webster, 2020).

Bien que l'élément central de l'intrigue est un malentendu perçu comme une agression sexuelle, l'intrigue tourne plus sur l'apprentissage de Kimmy. Ce qui est vécu par Kabir devient secondaire au récit, qui repose plutôt sur le comportement maladroit de Kimmy et son apprentissage à propos de l'inconfort qu'elle crée dans son milieu de travail. Ainsi, très peu d'attention est dirigée vers Kabir, la victime qui dépose une plainte contre Kimmy. Par exemple, tout au long de l'épisode, Kabir ne prononce qu'une seule réplique, soit lorsqu'il se fait congédier par Kimmy. Ainsi, on ne voit pas l'interaction entre Kabir et son patron lorsqu'il porte plainte contre Kimmy. Par la suite, Kabir n'est pas au centre de la résolution de la situation avec Kimmy et n'interagit pas à nouveau avec celle-ci. Ceci est en concordance avec les recherches sur la représentation des victimes de violence sexuelle dans les séries. Effectivement, les victimes, habituellement féminines, sont soit réduites au silence, soit sont gravement blessées ou mortes (Cuklanz, 2006, 2020b). Bien que moins violent, l'épisode étudié néglige l'expérience de la victime.

À la fin de l'épisode, Kimmy trouve une solution afin d'éviter de créer un environnement de travail inconfortable pour ses collègues. Lorsqu'elle a commencé à vivre avec Titus, elle a dû apprendre à respecter son intimité et son espace personnel, comme l'expliquent les deux personnages :

¹¹ Traduction libre de l'auteure : « A tout interprété de travers »

¹² Traduction libre de l'auteure : « Ce n'est pas comme si j'étais un Weinstein ou un Spacey ou un le Président. »

Titus : When you moved in here, you had boundary issues.

Kimmy : But I learned to respect your personal space, and we still have tons of fun here¹³.

Quand elle retourne à son travail, ayant réalisé l'inconfort qu'elle provoquait chez ses collègues, elle imagine ses collègues dans le corps de Titus et est ainsi en mesure de comprendre qu'elle doit respecter leur espace personnel. Cette scène crée un élément visuel comique, par l'incongruité de l'image. Par contre, il est possible de se questionner sur le réel apprentissage qu'a fait Kimmy quant à son comportement et à la violence sexuelle. Bien qu'une plainte de harcèlement sexuel ait été portée contre Kimmy, elle ne fait face à aucune réelle conséquence.

L'ensemble de ces éléments nous amène à conclure que cet épisode ne discute pas des aspects culturel et social du harcèlement sexuel en milieu de travail. L'expérience personnelle de Kimmy, qui est accidentellement accusée de harcèlement sexuel, est mise de l'avant. Une critique de la culture qui permet la reproduction de la violence sexuelle est absente de cet épisode. Ceci concorde avec l'analyse que font Kornfield et Jones (2021) de cet épisode. Tel que mentionné, le récit de ce texte s'appuie entre autres sur le mythe que les femmes ne peuvent pas violer des hommes et devrait être perçu comme participant à ce mythe.

Constat 1 : L'épisode présente le harcèlement sexuel comme un problème personnel du personnage et non comme un enjeu sociétal et culturel.

5.1.2. Étendu de la violence sexuelle

L'intrigue centrale de cet épisode est l'apprentissage que Kimmy doit effectuer afin d'améliorer son comportement avec ses collègues, dans ce cas avec Kabir. Toutefois, deux retours en arrière (*flash-back* ou *analepse*), dans le passé de Kimmy et de Titus, permettent de montrer que ces deux personnages ont déjà été victimes de violence sexuelle. Ainsi, la

¹³ Traduction libre de l'auteure : Titus : « Quand tu as emménagé ici, tu ne comprenais pas les limites personnelles. »

Kimmy : « Mais j'ai appris à respecter ton espace personnel, et on a encore beaucoup de plaisir ici. »

prévalence de la violence sexuelle dans la société est mise de l'avant, ainsi que les différences expérientielles des personnages.

D'abord, bien qu'aucun élément de la vie personnelle de Kabir ne soit inclus dans l'intrigue, certains éléments apparents permettent la compréhension du personnage. Malgré le fait qu'on ne connaisse pas l'ethnicité précise de Kabir, son prénom et son physique permettent d'observer qu'il s'agit d'un homme de couleur.

Alors que Kimmy discute avec Titus de la plainte de harcèlement sexuel, ce dernier partage son expérience personnelle. Un retour en arrière montre le passé de Titus : lors d'une audition pour un rôle, un producteur, qui est en fait un marionnettiste, lui fait des avances sexuelles par le biais de sa marionnette. Ce dernier offre un rôle à Titus, s'il lui donne en retour ce qu'il veut. Par contre, ce court extrait n'est pas rediscuté dans cet épisode. Bien que Titus soit un homme *queer*, l'expérience spécifique de violence sexuelle vécue par les hommes noirs homosexuels n'est pas discutée.

Par la suite, dans cette même conversation, nous assistons à un retour dans le passé de Kimmy. Celui-ci montre un moment alors que Kimmy était toujours prisonnière de son ravisseur, le *Reverend*. Aucune violence n'est présentée à l'écran, mais Kimmy et les autres victimes du *Reverend* sont effrayées. Ainsi, sans aller dans les détails de l'expérience de Kimmy, il est possible de comprendre, par la juxtaposition de la discussion entre Kimmy et Titus, et le contenu du retour en arrière, qu'elle était une victime de violence sexuelle aux mains du *Reverend*.

Ces deux analepses permettent de partager les expériences vécues par Kimmy et Titus et montrent donc que plusieurs individus peuvent être victimes de violence sexuelle. Toutefois, malgré la présence des expériences des différents personnages, l'épisode n'adopte pas une critique intersectionnelle des oppressions qui sont en jeu. D'abord, Kabir et Titus sont des hommes de couleur, mais aucun élément relatif aux implications de cette marginalisation n'est soulevé. Il est pertinent de noter que Kimmy, une femme blanche elle-même victime de violence sexuelle, reproduit des comportements de violence sexuelle auprès d'une minorité visible. Ce genre de comportement est représentatif de la potentialité multidirectionnelle de la violence sexuelle, comme quoi une femme blanche

victime de violence sexuelle peut par la suite « *perpetrate sexual, racial, and colonial violence* » (Kornfield et Jones, 2021, p. 4).

Malgré la diversité de *gender* et d'orientation sexuelle présentée dans l'épisode, l'intersectionnalité des oppressions n'est pas mise de l'avant dans le récit. Ceci est la démonstration d'un féminisme blanc, pour lequel *Unbreakable Kimmy Schmidt* se fait souvent critiquer (Patrick, 2021).

Constat 2 : Bien que l'épisode représente la portée de la violence sexuelle chez les femmes et les minorités, les implications des diverses oppressions ne sont pas soulevées.

5.1.3. Féminisation de la victime

Le traitement que reçoit le personnage de Kabir dans l'épisode le féminise. Cette féminisation provient du fait que le personnage a des traits de caractère associés au comportement féminin. Cette émasculatation rend crédible le récit de harcèlement sexuel. Ainsi, puisque Kabir serait une victime crédible, cette situation participe à la croyance fausse que les hommes ne pourraient victimes de violence sexuelle.

Bien que Kabir soit peu présent dans le texte, il est possible d'analyser son personnage. D'abord, certains éléments narratifs démontrent que Kabir n'adhère pas à la masculinité hégémonique. Notamment, il travaille pour une compagnie de technologie, mais plus spécifiquement, Titus réfère aux collègues de Kimmy en employant le terme « *nerd* ». De plus, le personnage de Kabir est présenté comme faible, passif et silencieux. Ces deux premières caractéristiques sont des traits dits féminins (voir Annexe 3), ce qui effémine le personnage. Ainsi, il est possible de croire que Kabir souscrit plutôt à la masculinité « *marginalisée* », et ce, en raison de sa féminisation et de son appartenance à une minorité visible (Moraldo, 2014). L'association du personnage à des traits féminins permet d'accepter que Kabir ne soit pas intéressé par les avances de Kimmy et qu'il est une victime d'harcèlement sexuel. Le personnage, étant associé à la passivité et à la féminité, est facilement victimisé (Boyle, 2020).

De plus, Kabir est représenté comme un homme qui adhère à une masculinité marginalisée et ainsi est écarté de la masculinité hégémonique, celle des « *vrais* » hommes. Ceci perpétue la fausse croyance que ces derniers ne peuvent être victimes de

harcèlement sexuel ou de viol (Weiss, 2010). Étant assujetties à ce mythe sur le viol, les victimes masculines peuvent vivre un sentiment de honte vis-à-vis leur expérience et sont ainsi moins susceptibles de dénoncer leurs agresseurs (Weiss, 2010).

La représentation du personnage de Kabir en tant qu'homme souscrivant à une masculinité marginalisée l'émascule. Ainsi, l'épisode adhère à la fausse croyance qui soutient que les « vrais » hommes ne peuvent être victimes de violence sexuelle. Ainsi, le traitement de ce personnage véhicule cette même idée nocive.

Constat 3 : Le mythe sur l'impossibilité des hommes d'être victimes de violence sexuelle est perpétué par ce texte.

Dans ce texte, l'incident de harcèlement sexuel est accidentel et est traité comme une erreur individuelle. Ainsi, les normes culturelles perpétuant la violence sexuelle en milieu de travail ne sont pas critiquées. De plus, l'apprentissage de la faute n'inclut pas une réflexion des déséquilibres de pouvoir qui peuvent mener à du harcèlement sexuel et les conséquences sur la victime ne sont pas dénoncées. Bien que le texte illustre la présence importante de violence sexuelle chez les femmes et les minorités, la critique demeure celle d'un féminisme blanc. De plus, la féminisation de la victime masculine participe au mythe sur la violence sexuelle vécue par les hommes.

5.2. BoJack Horseman

BoJack Horseman est le personnage principal du sitcom animé du même nom. La cinquième saison de cette série met en scène cinq personnages principaux et s'intéresse principalement à la vie personnelle et professionnelle de BoJack. Le personnage de BoJack prend la forme d'un cheval anthropomorphe. Il était un des principaux acteurs d'une série populaire des années 1980 et a maintenant de la difficulté à retrouver le même succès à Hollywood¹⁴ (« List of *BoJack Horseman* episodes », 2022). Dans la cinquième saison, il développe une relation amoureuse avec Gina, qui voit sa carrière démarrer pour la première fois, grâce à leur nouvelle émission. Princess Carolyn est une chatte

¹⁴ Dans *BoJack Horseman*, Hollywood est la version fictive de Hollywood.

anthropomorphe et l'impresario de BoJack. Diane est une auteure et était notamment la prête-plume pour l'autobiographie de BoJack (« List of *BoJack Horseman* episodes », 2022). « The Stopped Show », l'épisode à l'étude dans cette recherche, a été écrit par Joanna Calo et réalisé par Anne Walker Farrell, qui ont toutes deux travaillé sur la série à de nombreuses reprises.

L'épisode comprend douze scènes et trois récits distincts. Toutefois, deux des trois récits traitent de la violence sexuelle et ont donc été examinés pour l'analyse, qu'on nommera ici récit A et récit B. Précisons que les deux récits sont distincts.

L'intrigue du récit A de l'épisode de « The Stopped Show » découle directement de l'épisode précédent. À la fin de l'épisode « The Showstopper », BoJack agresse Gina sur le plateau de tournage de leur série. Ainsi, le récit A met en scène les personnages à la suite de cet événement. Au début de l'épisode, BoJack ne se souvient pas d'avoir attaqué Gina, puisqu'il avait pris une grande quantité de drogues. Princess Carolyn, son impresario, le contacte et lui demande de ne parler à personne. Initialement, elle lui ment et le convainc que, même si les vidéos laissent croire qu'il aurait blessé Gina, ce n'était pas le cas. BoJack accepte donc de passer une entrevue télévisée, avec Gina, afin de prouver qu'il ne l'a pas agressée. Toutefois, BoJack voit la vidéo et réalise qu'il a réellement blessé sa covedette. Sur le plateau de tournage, BoJack et Gina discutent. Il souhaite avouer la vérité, mais elle refuse. Elle ne veut pas que cet événement devienne plus grand que tout le reste dans sa vie. Ils font donc l'entrevue. Avec l'aide de Diane, BoJack s'interroge sur ses actions, tente de faire la paix avec la situation, puis entre dans un centre de réhabilitation afin de régler ses problèmes de dépendance.

Le récit B tourne autour d'une entreprise médiatique qui est dirigée par un robot sexuel, Henry Fondle, dont toutes les phrases enregistrées sont des allusions sexuelles. Toutefois, les employés n'ont pas de problème avec ses phrases qu'ils perçoivent plutôt comme une conversation normale, car ils ne saisissent pas la portée connotative de son propos. Cependant, le système informatique, qui n'a plus de pile, ne peut plus transmettre les phrases enregistrées auxquelles les employés sont habitués et ces derniers interprètent mal les nouveaux propos du robot. Choqués par celui-ci, les employés dénoncent le robot

sexuel pour harcèlement sexuel. Ce scandale est télévisé et Henry Fondle est suspendu de son emploi, avec solde. En raison de la mauvaise presse, l'entreprise doit réduire ses activités et de nombreux employés perdent leur emploi. Après cet événement, Henry Fondle se fait offrir un autre emploi, puis est démonté.

5.2.1. Victime en contrôle

Comme l'acte d'agression que commet BoJack se produit dans l'épisode précédent, ce texte illustre les conséquences de l'événement dans la vie de la victime, Gina, et de l'agresseur, BoJack.

Après l'attaque de BoJack, Gina tente d'être en contrôle du discours entourant son agression. Ainsi, lorsqu'ils font une entrevue télévisée afin d'éclaircir l'incident, Gina prend la décision de ne pas informer le public de la vérité. Même lorsque BoJack lui demande de le tenir responsable de ses actions publiquement, elle refuse. Elle décide de partager cette expérience très personnelle et traumatisante, selon ses termes. Consciente des conséquences que peut avoir ce genre de situation sur sa carrière, elle choisit de contrôler le discours entourant son agression. Gina ne veut pas vivre les conséquences professionnelles de cet événement pour le rester de sa vie : « I don't want you to be the most notable thing that ever happened to me. I don't want you to be the question I get asked in interviews for the rest of my life¹⁵ ».

De plus, cette décision que prend Gina de ne pas dénoncer BoJack se distingue des récits populaires qui mettent l'accent sur la nécessité pour les victimes de se prononcer contre leurs agresseurs et de porter plainte contre eux (Cuklanz, 2020b). Gina reconnaît la possibilité de porter plainte contre BoJack, mais est réaliste par rapport à la finalité des procédures juridiques pour les victimes : « if there were any justice, you would be in jail right now¹⁶ ».

¹⁵ Traduction libre de l'auteure : « Je ne veux pas que tu sois la chose la plus notable qui me soit jamais arrivée. Je ne veux pas que tu sois la question qu'on me pose en entrevue pour le reste de ma vie. »

¹⁶ Traduction libre de l'auteure : « S'il y avait une justice, tu serais en prison déjà. »

Constat 1 : Dans cet épisode, la victime est en contrôle du discours qui entoure son agression.

5.2.2. *Othering* de l'agresseur

Cet événement est un élément déclencheur dans la prise de conscience de BoJack. BoJack est alcoolique et toxicomane, mais ses problèmes ne sont pas utilisés pour excuser ses comportements. Ils le mènent plutôt à décider d'aller en centre de désintoxication dans le but de se soigner. Bien qu'il veuille être tenu responsable de ses actions, BoJack accepte la décision de Gina de ne pas annoncer au public qu'il l'a agressée. Cependant, il demande à son amie Diane de rédiger un article sur lui afin d'exposer toutes ses mauvaises actions commises dans le passé afin que la lumière soit faite sur qui il est vraiment. Elle refuse et indique à BoJack qu'il doit le faire lui-même :

BoJack : I'm asking to be held accountable.

Diane : And I'm telling you, it's not gonna happen. Whatever you put in that story, no one is gonna « hold you accountable. » You need to take responsibility for yourself¹⁷.

BoJack se questionne sur les raisons de ses actions. Il est anxieux de toujours être une mauvaise personne à la suite de sa désintoxication : « What if I get sober... and I'm still the same awful person I've always been, but only... sober¹⁸? ». Face à cette question, Diane répond qu'elle croit qu'il s'agit d'une possibilité : « Rehab is not a cure-all that's gonna suddenly make you not an asshole¹⁹ ». Dans cette discussion, le fait que BoJack serait une « mauvaise personne » expliquerait son comportement, et non les inégalités de *gender* et de pouvoir. Ceci se rapproche des analyses féministes qui considèrent que « this “othering” enables sexual violence to be understood as a fault only of individuals, which need not open up broader critiques of gender and power » (Boyle, 2020, p. 6). L'individu

¹⁷ Traduction libre de l'auteure : BoJack : Je te demande de me tenir responsable.

Diane : Et je dis, ça n'arrivera pas. Peu importe ce que tu mets dans cette nouvelle, personne ne te « tiendra responsable ». Tu dois assumer la responsabilité de tes actions.

¹⁸ Traduction libre de l'auteure : « Et si je deviens sobre... et que je suis la même personne atroce que j'ai toujours été... mais sobre. »

¹⁹ Traduction libre de l'auteure : « La désintox n'est pas une solution miracle qui te rendra plus trou-de-cul. »

déviant est placé à l'écart des autres hommes, ce qui restreint toute critique systémique du patriarcat qui encourage la violence sexuelle (Boyle, 2019a, 2020; O'Hara, 2012). Ainsi, dans cet épisode, les relations de pouvoir qu'entretient BoJack et dont il abuse ne sont pas prises en considération. La violence sexuelle perpétrée par BoJack se voit réduite à un problème individuel.

De plus, il importe de considérer l'aspect physique du personnage de BoJack. Comme mentionné précédemment, BoJack est un cheval anthropomorphe. Plus précisément, il a une tête de cheval et un corps d'homme. Bien qu'il soit possible de poser des hypothèses sur l'ethnicité qu'aurait le personnage (par exemple, l'acteur qui fait le doublage est Will Arnett, un homme blanc), BoJack est un cheval aux poils bruns. Ainsi, la représentation physique du personnage le distingue des hommes et, plus spécifiquement, des hommes blancs puisque, physiquement, il n'est pas un homme blanc. Lorsque des hommes de couleur sont accusés de violence sexuelle, la fonction de « othering » les distingue des hommes blancs et les positionne comme représentants de leur communauté (Boyle, 2019a). Associer les hommes de couleur à leur ethnicité ou leur culture plutôt que leur *gender*, empêche une critique structurelle des facteurs genrés et racistes de la violence sexuelle. Nous considérons donc que la représentation physique du personnage produit un effet similaire dans la série. Ainsi, cet aspect du personnage limite d'autant plus une critique de la culture patriarcale et du suprémacisme blanc qui favorise la violence sexuelle.

Ainsi, la personnalité et le physique du personnage l'excusent des normes culturelles qui favorisent la violence sexuelle chez les hommes. En positionnant BoJack comme une mauvaise personne, la série critique seulement le personnage, et non la culture qui encourage et permet ses comportements. De plus, l'apparence physique du personnage le dissocie aussi de son *gender* et ainsi étouffe une discussion sur les normes culturelles.

Constat 2 : L'othering de BoJack ne permet pas une discussion critique des normes sociétales qui perpétuent la violence sexuelle.

5.2.3. Protection des agresseurs

Le récit B, parallèle à l'intrigue entourant Gina et BoJack, est inspiré d'événements réels dans le milieu médiatique américain. Notamment, le slogan « Time's Up », rattaché à un mouvement contre le harcèlement sexuel en milieu de travail créé par 300 femmes dans le milieu du divertissement (TIME'S UP Now, 2021), est repris directement. Malgré l'absurdité d'un robot sexuel en tant que dirigeant d'entreprise, ce récit met en scène plusieurs étapes d'un mouvement de dénonciations du harcèlement sexuel en milieu de travail, illustrant notamment les barrières à un tel processus. Les sitcoms d'animation permettent toutefois de soulever des sujets plus tabous et de tenir des positions plus radicales, en raison du format d'animation qui s'éloigne du *live action* (Gwynne, 2015).

L'épisode illustre les forces structurelles qui permettent à des prédateurs de maintenir leur position de pouvoir. Quelques heures après la suspension de Henry Fondle, alors que l'entreprise et ses employés se retrouvent à gérer les séquelles de cette situation, il se fait offrir un emploi dans une autre entreprise médiatique. De plus, la personne qui lui offre cet emploi est au fait des allégations de harcèlement sexuel auxquelles fait face Henry Fondle : « Yeah, so he's learned his lesson and he's ready to reenter the workforce²⁰ ». Ceci montre comment les gens tournent le regard face à ce genre de comportements et permettent aux hommes en position de continuer à abuser de leur statut (Boyle, 2019a; Kornfield et Jones, 2021).

Alors que Henry Fondle est suspendu avec solde, les répercussions financières sont réelles pour les employés de l'entreprise. Une représentante du conseil d'administration s'adresse aux médias :

The board has taken decisive action to remove Henry Fondle by placing him on an indefinite paid leave. Meanwhile, we will be scaling back, canceling our slate of streaming series, and refocusing on our original mission of being a website you can go to if you don't know what time it is, that also doesn't

²⁰ Traduction libre de l'auteure : « Oui, et il a appris sa leçon et est prêt à réintégrer le marché du travail. »

harass anyone. This is a great day for the women of this company, many of whom will be laid off²¹.

Cette réplique est prononcée de façon factuelle, sans cynisme : les propos de la représentante de la compagnie doivent être pris au second degré. Ainsi, ce discours absurde illustre que les victimes peuvent subir des conséquences financières après des dénonciations de harcèlement sexuel. Soulevé par Kornfield et Jones, ce type de scènes « emphasize the financial structures at play in workplace sexual violence, demonstrating how economic motivations can enable and protect abusers, silence survivors, and cause bystanders to willfully turn a blind eye to sexual violence » (2021, p. 7). Ainsi, ce texte illustre les forces structurelles des milieux de travail et les normes culturelles permettant aux agresseurs de conserver leur position de pouvoir.

Constat 3 : Les normes structurelles sont illustrées dans cet épisode.

Les deux récits offrent des représentations complémentaires de la violence sexuelle qui existe dans le milieu médiatique. Le récit A présente plutôt les enjeux que vivent les victimes et les agresseurs, alors que le récit B illustre les éléments structurels qui permettent à des gens en position d'autorité d'abuser de leur pouvoir.

5.3. It's Always Sunny in Philadelphia

La série *It's Always Sunny in Philadelphia* met en scène un groupe de cinq amis et collègues, Charlie, Dee, Dennis, Frank et Mac, qui travaillent dans un bar, le Paddy's Pub. Les cinq amis sont tous excentriques à leur façon (« *It's Always Sunny in Philadelphia* », 2022). Charlie est alcoolique et a des problèmes de gestion de la colère. Dee est la sœur jumelle de Dennis. Bien qu'elle se croie meilleure que ses collègues, Dee est tout aussi problématique qu'eux : elle a des problèmes d'agressivité et a un comportement prédateur. Dennis est narcissique, égocentriste et manipulateur, particulièrement avec les femmes

²¹ Traduction libre de l'auteur : « Le conseil a pris la décision de placer Henry Fondle en congé payé pour une durée indéterminée. Pendant ce temps, nous réduirons nos activités, annulerons nos séries diffusées en continu, et retournerons à notre mission première qui est d'être un site web où on peut aller si on ne sait pas quelle heure il est, et qui n'harcèle personne. C'est un grand jour pour toutes les employées de notre entreprise, dont une grande partie seront licenciées. »

qu'il essaie de séduire. Frank est le père adoptif de Dee et Dennis, et possiblement le père biologique de Charlie. Il avait auparavant de nombreuses entreprises illégales. Il a des problèmes de jeux et de drogue. Mac est misogyne et a de nombreuses relations sexuelles avec des femmes, jusqu'à ce qu'il révèle son homosexualité dans la saison 12. Deux conférenciers sur le harcèlement sexuel, Kate et Allan, sont présents dans l'épisode. L'épisode, écrit par Megan Ganz, a été réalisé par Kat Coiro.

L'épisode à l'étude, « Time's Up for the Gang », comprend sept scènes et contient une seule intrigue, qui inclut l'ensemble des personnages principaux de la série. Les employés du Paddy's Pub sont conviés à un séminaire sur le harcèlement sexuel puisque le bar a été identifié comme un établissement considéré comme dangereux pour les femmes. Les employés sont mécontents de devoir assister au séminaire. Ils dérangent la tenue du séminaire et ne participent pas correctement aux activités. Éventuellement, puisque les conférenciers sont incapables de garder le contrôle de la situation, Dennis prend en charge le séminaire. Il démontre en quoi le comportement de ses collègues est problématique. Toutefois, il maintient que s'ils veulent continuer à harceler les femmes, ils doivent faire attention pour éviter de s'y faire prendre. Dennis avait en fait inventé la liste de bars peu fréquentables et organisé le séminaire pour donner une leçon à ses collègues.

Les représentations de la violence sexuelle sont complexes et contradictoires dans cet épisode de *It's Always Sunny in Philadelphia*. De façon générale, l'épisode critique les comportements de violence sexuelle, en utilisant la satire. Toutefois, certains éléments humoristiques renforcent les discours de culture du viol qui sont présents dans la société.

5.3.1. Satire et critique de la culture du viol

La satire est utilisée dans cet épisode pour critiquer le comportement des personnages. Les personnages poussent à l'extrême le sujet de la violence sexuelle. En faisant appel au concept de *excess as hyperbole* de Fiske, il est possible d'observer que le texte est « capable of bearing both dominant ideology and simultaneous critique of it » (1989, p. 91). Dans cet épisode, il est soutenu que tous les personnages ont déjà commis des actes de violence sexuelle. Toutefois, puisqu'il s'agit de personnages excentriques et

marginiaux, une lecture opposée et critique est suggérée : « exaggerated characters [...] represent both a “straight meaning” that represents dominant ideology at face value and a second oppositional meaning that undercuts the straight meaning » (Birthisel et Martin, 2013, p. 67). Les discours du personnage de Dennis utilisent ce procédé textuel, notamment lorsqu’il affirme que les hommes peuvent continuer de harceler les femmes, mais qu’ils doivent plutôt faire plus attention pour éviter les poursuites. Au premier degré, ce discours est ancré dans la culture du viol et la reproduit. Cependant, considérant que le personnage est excentrique, grossier et immoral, une lecture oppositionnelle, qui critique la culture du viol, est encouragée.

Toutefois, l’utilisation de l’ironie est délicate dans les séries télévisées puisqu’elle peut être mal interprétée par l’auditoire (Birthisel et Martin, 2013; Fiske, 1989). Effectivement, considérant la nature polysémique des textes, certains membres de l’auditoire pourraient s’arrêter à la lecture au premier degré de l’épisode. Ainsi, si la satire n’est pas perçue comme telle, il se pourrait que l’épisode participe à la culture du viol.

L’opposition des conférenciers et des membres du Paddy’s Pub marque l’absurdité des actions de ces derniers. Le dialogue des conférenciers, Kate et Allan, solidifie la critique de la culture du viol dans le texte, puisque leur discours doit être pris au premier degré. Par exemple, lorsque Charlie annonce qu’il a eu une relation sexuelle non consentante avec Dee, elle tente de se défendre par le fait qu’elle est une femme et cherche l’appui de Kate. Toutefois, cette dernière rétorque : « Actually, a woman *can* sexually harass and even rape a man. Is that what happened here²²? ». À plusieurs reprises, Kate et Allan expriment les critiques féministes sur la violence sexuelle et aux mythes sur le viol.

Constat 1 : La satire permet la critique de la violence sexuelle par les discours excessifs de personnages marginaux.

²² Traduction libre de l’auteure : « En fait, une femme peut harceler sexuelle et même violer un homme. C’est ce qui s’est passé ici? »

5.3.2. Violence sexuelle sans conséquences

Malgré leurs actions de violence sexuelle, les personnages ne subissent pas de conséquences, ni juridiques ni sociales. Ce genre de traitement peut être nocif, considérant qu'il peut banaliser ces actes et la culture du viol.

Notamment, il est établi dans l'épisode que Dee a agressé sexuellement Charlie. Toutefois, elle ne fait face à aucune conséquence par rapport à cette situation grave. Même lorsque l'agression est discutée devant tous, les gens réagissent peu. L'absence de répercussions sur les fautifs participerait à la banalisation de la violence sexuelle (Birthisel et Martin, 2013; Montemurro, 2003; Taylor et al., 2016). En effet, comme soutenu par Taylor, Alexopoulos et Ghaznavi (2016) dans leur recherche sur les comportements sexuels en milieu de travail dans les sitcoms, la présence ou l'absence de conséquences participeraient à la compréhension que se fait le public d'un phénomène. D'abord, les chercheurs soutiennent que l'absence de conséquences sociales pourrait être perçue comme une récompense et que l'omission de réactions positives ne serait pas considérée comme une conséquence par le public. Ainsi, comme les personnages ne font face ni à des conséquences négatives, ni à des réactions positives, leur comportement est banalisé et normalisé.

Constat 2 : L'absence de conséquences aux actions de violence sexuelle les banalise.

5.3.3. Dénigrement et chosification de la femme

Non seulement le comportement des personnages démontre leur position par rapport à la violence sexuelle, mais leurs propos sur les femmes la prouvent davantage. À plusieurs reprises, les personnages font des commentaires péjoratifs à l'égard des femmes.

D'abord, les capacités professionnelles de Kate sont rabaissées. Ceci est observable lorsque Kate présente son collègue, Allan, qui animera avec elle le séminaire. Effectivement, Charlie et Mac s'enthousiasment de voir qu'un homme guidera la conférence et ainsi n'accordent plus de crédibilité à Kate :

Mac : Oh! Here comes the boss man.

Charlie : Finally, a dude. Yeah. Yeah, okay, cool. He's in charge.

Mac : Uh, ma'am? Could we go with Alan, please²³?

Ce dialogue montre que les deux personnages ne veulent pas apprendre de Kate et préfèrent interagir avec son homologue masculin. Ils ne respectent pas l'autorité de Kate dans cette situation, puisqu'ils ont une opinion moindre des femmes. Par le fait même, ils ne croient pas qu'une femme peut leur apprendre quelque chose. Les commentaires péjoratifs sur les compétences des femmes placent celles-ci en position de subordination aux hommes. Ceci renforce les rôles de *gender*, qui participent à la perpétuation de la violence sexuelle (Boyle, 2020).

De plus, les personnages traitent les femmes comme des objets et les sexualisent. Alors qu'Allan présente un scénario de harcèlement en milieu de travail où un employé fait un commentaire sur la poitrine d'une stagiaire, Mac et Charlie ne comprennent pas en quoi la situation est inappropriée. De surcroît, ils réussissent à sexualiser davantage la femme hypothétique dans cette mise en situation.

Mac : B-But she didn't hear it. This is just locker room talk between guys.

Allan : Now, that's actually a common misconception, okay? Lewd comments can be a form of harassment even if directed to a third party.

Mac : But it's not for her. It's about her.

Allan : No, sorry. It's-it's actually, it's the employee who's talking to the boss that is the one that was offended.

Charlie : What? Why?

Mac : No, no, no, the employee - would find it hilarious. Yeah. I mean, not this guy 'cause the boss sucks at telling jokes.

Charlie : Well, also, we really don't know how funny the joke is yet 'cause we haven't seen the girl's boobs. Can we see them²⁴?

²³ Traduction libre de l'auteure : Mac : Oh! Enfin le grand patron arrive.

Charlie : Enfin, un gars. Ouais. Ouais, okay, cool. Il est en charge.

Mac : Uh, madame? Est-ce qu'on peut aller avec Allan, s'il vous plait?

²⁴ Traduction libre de l'auteure : Mac : Mais, elle ne l'a pas entendu. C'est seulement des plaisanteries entre gars.

Allan : En fait, c'est une fausse croyance commune, ok? Les commentaires obscènes peuvent être une forme de harcèlement, même s'ils sont dirigés à une tierce personne.

Mac : Mais ce n'est pas pour elle. C'est à propos d'elle.

Allan : Non, désolé. En fait, c'est l'employé qui discute avec le patron qui est victime de l'offense.

Charlie : Quoi? Pourquoi?

Plus tard, Frank regarde la poitrine de Kate. Alors que Kate explique qu'un regard rapide ne représente pas du harcèlement sexuel, Frank continue de fixer sa poitrine. Immédiatement après, Frank et Dee commentent la poitrine de Kate. Cette interaction sexualise Kate. La sexualisation et la chosification de la femme s'inscrivent dans la culture du viol (Laake et Calkins, 2017). Ces répliques sont des blagues, mais ceci ne neutralise pas leurs conséquences, comme le défendent Pérez et Greene (2016) : « Jokes that target women by demeaning and devaluing their personal and professional attributes, or that sexually objectify women, including through sexual violence, reinforce and normalize gender inequality and the subordination of women to men » (p. 267).

Les propos des personnages participent à maintenir les normes culturelles qui encouragent la violence sexuelle. Effectivement, lorsqu'ils dénigrent les compétences de Kate, ils reproduisent la subordination des femmes, qui participe à la culture du viol. Similairement, la chosification d'une femme par l'entremise de commentaires sexuels permet et perpétue simultanément la culture du viol.

Constat 3 : Les personnages dénigrent les femmes, ce qui perpétue la culture du viol.

De façon générale, ce texte est une critique de la culture du viol et de la violence sexuelle, notamment par l'utilisation de la satire, mais aussi de personnages tenant des discours féministes. Néanmoins, l'absence de conséquences pour les comportements problématiques des personnages et la chosification de la femme contribuent à normaliser les actions de violence sexuelle.

Mac : No, no, no, l'employé trouverait ça hilarant. Pas ce gars-là, parce que le patron ne sait pas raconter une blague.

Charlie : Et aussi, on ne sait pas à quel point la blague est drôle puisqu'on n'a pas vue les seins de la fille. Est-ce qu'on peut les voir?

5.4. SuperStore

La série *SuperStore* met en scène les employés d'un magasin à grande surface, Cloud 9. Il s'agit donc d'un *workplace* sitcom. La saison quatre comprend sept personnages principaux, qui sont tous présents dans cet épisode. De plus, de nombreux personnages secondaires jouent aussi un rôle dans cet épisode. Amy est chef d'équipe chez Cloud 9 et d'origine hondurienne américaine (« List of *Superstore* characters », 2022). Jonah est un employé de l'entreprise et est perçu par le reste de l'équipe comme hautain. Amy et Jonah ont des sentiments l'un pour l'autre et il est révélé à la fin de l'épisode à l'étude qu'ils entretiennent secrètement une relation amoureuse. Glenn est le gérant naïf et aimable du magasin. Noam est un jeune employé chez Cloud 9. Marcus et Isaac travaillent aussi pour Cloud 9 et sont niais (« List of *Superstore* characters », 2022). Jonathan Green a rédigé le scénario de l'épisode et Matt Sohn l'a réalisé.

L'épisode « Back to School » ne comprend pas d'incident de violence sexuelle, mais met en scène une relation intime entre un employé et une superviseuse. De plus, le sexisme, les rôles de *gender* et le harcèlement sexuel sont discutés par les personnages dans ce même récit. Celui-ci a donc été pris en considération dans notre étude. Toutefois, les deux autres intrigues de l'épisode n'ont pas été analysées.

L'épisode « Back to School » est le premier épisode de la quatrième saison. Le récit reprend quelques mois après le dernier épisode de la saison précédente, durant lequel Amy et Jonah ont une relation sexuelle qui est malencontreusement filmée et diffusée en direct dans tous les magasins Cloud 9 durant une conférence internationale.

Ainsi, au début de l'épisode que nous étudions Amy et Jonah sont de retour après une suspension de quelques mois. Le récit principal de l'épisode explore donc les répercussions de cette relation et les opinions qu'ont les employés sur celle-ci. Amy souhaitait que ses collègues ne discutent pas de sa relation avec Jonah. Toutefois, elle est choquée lorsqu'elle apprend que les deux reçoivent un traitement différent : les gens évitent le sujet avec Amy alors que de nombreux employés en parlent à Jonah. Pour Amy, il s'agit d'un comportement sexiste de la part de ses collègues qui considèrent que les femmes devraient avoir honte de leurs désirs sexuels. Elle s'adresse donc à l'équipe afin

de lui dire qu'elle n'est pas gênée d'avoir eu une relation sexuelle avec Jonah et, même, qu'elle aime avoir des relations sexuelles. Noam, un jeune employé adolescent, comprend mal le discours d'Amy et lui demande si elle veut avoir une relation sexuelle. Amy est surprise et choquée de cette proposition.

Tout le monde est informé de l'incident entre Amy et Noam. Dina, la gérante adjointe, convoque les employés à une conférence sur le harcèlement sexuel. Pendant la rencontre, les employés abordent brièvement le harcèlement sexuel et le concept de consentement, mais la discussion divague rapidement. Les employés préfèrent parler de la relation entre Amy et Jonah. Ainsi, elle leur propose de poser toutes leurs questions, pour ensuite éviter qu'ils en parlent dans le futur.

5.4.1. Critique des scripts sexuels traditionnels

Dans cet épisode, les rôles de *gender* et le sexisme sont fortement critiqués par le personnage d'Amy. Comme mentionné, bien qu'Amy ne voulait pas que ses collègues portent des commentaires sur sa relation avec Jonah, elle est choquée lorsqu'elle réalise qu'ils sont traités différemment. Effectivement, Jonah reçoit des remarques moqueuses de ses collègues. Amy est surprise lorsque son patron, Glenn, admet que ses collègues ne font pas de commentaires afin d'éviter de la rendre mal à l'aise puisqu'elle est une femme. Amy se formalise de cette idée, qu'elle considère comme sexiste :

Glenn : Yeah. I know, but come on, that's different, Sex-Ma-Gene's a guy. It's less embarrassing for him.

Amy : Um... that's... that's sexist.

Glenn : No. No. No, no, no, I-I did not mean that in a sexist way.

Amy : What you're saying is that no one is talking to me about the whole sex thing because they think, as a woman, I must be filled with shame about it²⁵.

²⁵ Traduction libre de l'auteure :

Glenn : Ouais. Je sais, mais allez! C'est différent. Sex-Ma-Gene est un gars. C'est moins gênant pour lui.

Amy : Uhm... ça, c'est sexiste.

Glenn : Non. Non. Non, non, non, je ne disais pas ça de façon sexiste.

Amy : Ce que tu dis c'est que personne ne me parle de toute cette histoire parce qu'ils croient, qu'en tant que femme, je devrais être remplie de honte.

Plus tard, lorsqu'elle en discute avec Jonah, Amy est encore plus convaincue de ceci : « because it's a double standard. So, for men, sex is, like, an accomplishment. And for women, it's that I got taken advantage of²⁶? ». Lorsqu'elle s'adresse à ses collègues, elle renchérit : « Guess what, people... I have sex. And I like having sex. There's nothing wrong with someone liking and having sex²⁷ ». Bien que ses collègues soient mal à l'aise face au discours d'Amy, ils n'ont pas de réactions négatives.

Cette idée exprimée par Amy correspond effectivement au concept de double norme sexuelle, qui montre que les femmes et les hommes sont jugés différemment pour les mêmes comportements sexuels (Fasula et al., 2014). Effectivement, les hommes doivent être actifs et instiguer les relations sexuelles; les femmes sont passives et ont la responsabilité d'accepter (ou non) d'avoir des relations sexuelles avec les hommes (Fasula et al., 2014; Hindes et Fileborn, 2020). La double norme sexuelle s'explique par les scripts sexuels, c'est-à-dire les comportements sexuels adéquats qu'ont appris les individus (Lavigne et al., 2013). Dans la société nord-américaine, les scripts sexuels traditionnels sont genrés et hétéronormatifs (Cousineau, 2020; Kim et al., 2007). Tel que le rapportent Lavigne et ses collègues (2013), le script sexuel typiquement féminin est défini, notamment, par la passivité face aux relations sexuelles et une priorisation de relations amoureuse plutôt que sexuelle. Le script sexuel masculin est opposé et caractérisé par « la recherche active de partenaires sexuelles, l'importance de l'approbation des exploits sexuels par les pairs, une sexualité incontrôlable après excitation et une recherche du plaisir pour le plaisir » (Lavigne et al., 2013, p. 188). Comme le défend Gavey (2019) dans l'ouvrage *Just Sex? The Cultural Scaffolding of Rape*, ces scripts normalisent l'utilisation de la coercition par les hommes dans les relations hétérosexuelles.

Ainsi, nous tirons la conclusion que l'épisode, par l'entremise du personnage d'Amy, critique la double norme sexuelle et les scripts sexuels traditionnels.

²⁶ Traduction libre de l'auteure : « parce que c'est un double standard. Donc, pour les hommes, le sexe c'est comme un accomplissement. Et pour les femmes, c'est qu'on a pris avantage de moi? »

²⁷ Traduction libre de l'auteure : « Devinez quoi... J'ai des relations sexuelles. Et j'aime avoir des relations

Constat 1 : Le texte critique les scripts sexuels traditionnels genrés et hétéronormatifs.

5.4.2. Objection aux blagues sexistes

À son retour au Cloud 9 après sa suspension, Jonah reçoit des commentaires de ses collègues masculins, Isaac et Marcus, en lien avec sa relation avec Amy. Ces remarques prennent principalement la forme de blagues déplacées ou sexistes. Par exemple, lorsque Jonah répond finalement à la question intrusive de son collègue sur sa relation sexuelle avec Amy, Marcus tient des commentaires sexistes à l'égard d'Amy, tout en bougeant ses hanches de façon suggestive : « Yeah! I knew it! I knew it didn't suck! Oh, yeah! Yeah, baby! You get it, girl. You're enjoying this sex, aren't you²⁸? ». Bien qu'il se veuille une blague, le commentaire, accompagné des mouvements suggestifs de Marcus et d'Isaac qui l'accompagne, réduit Amy à un objet sexuel qui se doit de combler les désirs de Jonah. La plaisanterie n'est pas banale : nombreux auteurs et auteures s'entendent sur la participation des blagues sexistes à la culture du viol et leur contribution au patriarcat (Bemiller et Schneider, 2010; Meier et Medjesky, 2018; Pérez et Greene, 2016). Comme le défendent Pérez et Greene (2016), l'humour sexiste, dont les blagues qui chosifient les femmes, « reinforce and normalize gender inequality and the subordination of women to men » (p. 267). Certains chercheurs et chercheuses maintiennent d'ailleurs que l'humour sexiste augmenterait la tolérance pour la discrimination contre les femmes (Meier et Medjesky, 2018; Pérez et Greene, 2016).

Toutefois, bien que les personnages d'Isaac et Marcus tiennent des propos sexistes, qui sont du harcèlement, nous ne considérons pas que le texte encourage ce genre de propos. D'abord, les réactions de Jonah face aux commentaires de ses deux collègues sont négatives et explicites. Lors de la première interaction entre Isaac, Marcus et Jonah, le langage corporel de ce dernier laisse comprendre qu'il est mal à l'aise et qu'il tente de quitter l'interaction. De plus, lorsque Marcus lui demande spécifiquement comment était

²⁸ Traduction libre de l'auteure : « Ouais! Je le savais! Je savais que c'était bon! Oh oui! Oui, bébé! Tiens, prends ça. Ça te plait, hein? »

sa relation sexuelle avec Amy, Jonah essaie d'éviter la conversation : « You know, I... we don't really need to talk about this²⁹ ». Plus tard, Jonah s'oppose directement aux blagues sexistes de Marcus et Isaac : « Guys, stop, all right? You know what? It's... it's demeaning³⁰ ». Avec cette réplique, Jonah résiste aux commentaires de harcèlement de ses collègues.

Ensuite, nous considérons que les personnages de Marcus et Isaac sont des représentations satiriques des personnes qui tiendraient ces propos. Effectivement, comme les personnages sont dans l'excès, autant dans leurs propos que dans leur langage corporel, le texte utilise le procédé textuel de *excess as hyperbole* de Fiske (1989). Ainsi, l'épisode, par l'utilisation de la satire, critique le comportement de ces personnages.

Les blagues sexistes de Marcus et d'Isaac s'inscrivent dans la culture du viol, renforçant la position de subordination des femmes. Toutefois, nous tirons la conclusion que le texte critique ce type de discours, et ce, pour deux raisons : la résistance de Jonah à ces propos et l'utilisation de la satire.

Constat 2 : Malgré la présence de blagues sexistes, le texte critique ces propos.

L'épisode « Back to School » de *SuperStore* offre une critique des normes sociétales qui créent un environnement propice aux comportements de violence sexuelle. D'abord, le personnage d'Amy s'oppose aux scripts sexuels traditionnels genrés qui normalisent la coercition dans les relations hétérosexuels. De plus, le texte dénonce les commentaires sexistes qui assurent le maintien du patriarcat.

5.5. Murphy Brown

La série *Murphy Brown*, un sitcom populaire des années 1980 et 1990, a été reprise pour une saison en 2018 avec plusieurs acteurs de la version originale (« *Murphy Brown* », 2022). L'ensemble des personnages principaux sont blancs, sauf Pat, dont l'acteur est d'origine indienne. *Murphy Brown* est une journaliste et anime sa propre émission de nouvelles, *Murphy in the Morning*. Elle a près de 70 ans dans cette saison et est reconnue

²⁹ Traduction libre de l'auteure : « Vous savez, je... On n'a pas besoin de parler de ça. »

³⁰ Traduction libre de l'auteure : « Les gars, arrêtez, ok? Vous savez quoi? C'est... c'est dégradant. »

depuis de nombreuses années pour son travail (*Murphy Brown*, s. d.). Corky, Frank et Miles sont des amis de Murphy et des collègues avec qui elle travaille depuis longtemps. Pat est responsable des réseaux sociaux pour l'émission *Murphy in the Morning*. Phyllis est la propriétaire du Phil's Bar où se retrouvent souvent les amis et collègues. Avery, le fils de Murphy, est aussi journaliste, mais travaille pour le compétiteur de *Murphy in the Morning*, Wolf News. Finalement, le professeur Talbot est un ancien professeur d'université de Murphy qui, à l'époque, l'a agressé sexuellement.

Les trois récits qui composent l'épisode « #MurphyToo » traitent de harcèlement sexuel. Ainsi, l'ensemble de l'épisode a été analysé. Gina Ippolito et Skander Halim étaient responsables du scénario, alors que Don Scardino a réalisé l'épisode.

L'épisode débute avec conférence sur le harcèlement sexuel à laquelle l'ensemble des employés de *Murphy in the Morning* doivent assister. À la suite de cette conférence, des souvenirs refont surface chez Murphy, qui, au cours de l'épisode, doit apprendre à composer avec ceux-ci. Alors que ses collègues discutent de la conférence, Murphy ne les écoute pas. Pendant cette discussion, Corky partage avec ses amis certaines expériences de harcèlement sexuel qu'elle a vécu. Lorsqu'elle interpelle Murphy, cette dernière est prise par surprise. Plus tard, chez elle, Murphy est pensive. Avery lui demande ce qui la préoccupe et Murphy essaie d'éviter la conversation. Elle lui raconte finalement qu'elle a été victime d'agression sexuelle aux mains d'un de ses professeurs universitaires lors d'une soirée reconnaissance. Murphy décide de confronter son ancien professeur afin de faire la paix avec cette expérience et dans l'espoir d'obtenir des excuses. Son professeur nie les accusations de Murphy et lui reproche de lui avoir fait des avances. Acceptant maintenant ce qu'elle a vécu, Murphy reprend son trophée qu'elle avait oublié la soirée où le professeur a pris avantage d'elle.

Le récit B met en scène Frank et Pat. Après la conférence de presse, Frank est toujours confus quant à ce qui est acceptable ou non depuis le mouvement #MeToo. Pat lui indique qu'il a créé une application mobile, App-ropriate, qui aide à respecter les nouvelles règles sociales relatives aux relations entre les hommes et les femmes. L'application envoie un signal électrique au propriétaire lorsqu'il fait un commentaire

inapproprié. Frank accepte de tester l'application, qui l'aidera à naviguer dans ce nouvel environnement. Toutefois, à la fin de l'épisode, Frank ne veut plus utiliser l'application puisqu'il ne cesse de recevoir des décharges électriques, de plus en plus puissantes.

Parallèlement, Miles, qui produit *Murphy in the Morning*, est intéressé par une de ses employées. Il est mal à l'aise et perd ses moyens chaque fois qu'il la voit. Lorsqu'elle démissionne à la fin de l'épisode, Miles est heureux de finalement pouvoir l'inviter à souper. Ce récit a été évalué lors de notre collecte de données, mais n'a pas été retenu dans notre analyse.

5.5.1. Continuum de la violence sexuelle

Le texte applique le concept du continuum de la violence sexuelle dans son traitement des expériences vécues par les femmes. Effectivement, la diversité des expériences qui composent le continuum est présente, tout comme l'idée que la violence sexuelle est vécue par la majorité des femmes.

Les propos de Corky, l'amie de Murphy, viennent notamment illustrer le concept. Effectivement, à deux reprises dans l'épisode, Corky raconte à ses amis des expériences de harcèlement sexuel qu'elle a vécues. Lorsqu'ils sont au Phil's Bar après leur conférence sur le harcèlement sexuel, Murphy soutient que la présentation aurait pu être résumée en une phrase : « Don't be a creep³¹ ». Corky, exaspérée, rétorque qu'il y a beaucoup de *creeps* :

And there are so many creeps out there. Once when I was out shopping, a man came up and asked if he could make a music video – starring my toes. [...] Another time, a man came up and asked for my autograph. Then he opened his coat³².

Dans une autre scène, Miles et Corky entre au bar alors qu'elle relate une autre situation de harcèlement dont elle a été victime. Comme Corky et Miles sont en pleine

³¹ Traduction libre de l'auteure : « Ne sois pas une crapule »

³² Traduction libre de l'auteure : « Et il y a tellement de crapules dans ce monde. Une fois alors que j'étais en train de magasiner, un homme m'a approché et m'a demandé s'il pouvait faire un vidéoclip – mettant en vedettes mes orteils. [...] Une autre fois, un homme m'a accosté et m'a demandé un autographe. Ensuite, il a ouvert son manteau. »

discussion lorsqu'ils entrent, la mise en scène de cet échange suggère que Corky et Miles auraient cette discussion depuis leur dernière apparition à l'écran. Découragé par ses histoires, Miles lui demande d'arrêter puisqu'il n'en peut plus. Elle réplique qu'elle n'a pas encore raconté tout ce qui s'est produit dans sa vingtaine. Ainsi, la mise en scène et le dialogue impliquent que Corky a été victime de harcèlement ou d'agression sexuelle à de nombreuses reprises (Kornfield et Jones, 2021).

Les expériences nommées par Corky ont des implications différentes, de la sexualisation (commentaire sexiste) au geste indécent (exhibitionnisme). Toutefois, pour Corky, ces expériences sont reliées. Ceci concorde avec le principe de continuum qui sous-tend que les différentes expériences de violence sexuelle dans la vie d'une femme sont toutes reliées puisqu'elles sont genrées et sexualisées (Boyle, 2020, 2021).

L'idée de l'omniprésence de la violence dans la vie des femmes est aussi explicitée par les trois personnages féminins. D'abord, Corky l'exprime directement : « Look, I don't know any woman who hasn't had an "experience." Right, Murphy³³? ». Ceci concorde avec les propos de Liz Kelly, formulés dans un article de 1989 devenu un classique, qui soutient « que toutes les femmes sont confrontées à la violence sexuelle à certains moments de leur vie » (Kelly, 2019). À un autre moment, une discussion entre Murphy et Phyllis vient aussi appuyer cette notion. Alors que Murphy demande conseil à Phyllis, les femmes réalisent qu'elles ont toutes deux été victimes de harcèlement sexuel :

Murphy : It's about "Me Too."

Phyllis: You, too?

Murphy : Me, too.

Phyllis : Me, too

Murphy : You, too?

Phyllis : Yeah³⁴.

³³ Traduction libre de l'auteure : « Écoutez, je ne connais pas une femme qui n'a pas eu une "expérience". Pas vrai, Murphy? »

³⁴ Traduction libre de l'auteure :
 Murphy : C'est à propos de « Moi Aussi ».
 Phyllis : Toi aussi?
 Murphy : Moi aussi.
 Phyllis : Moi aussi.

Ainsi, en partageant les nombreuses expériences de violence sexuelle dont elle a été victime, le personnage de Corky illustre le concept de continuum de la violence sexuelle. Cette idée est d'autant plus présente puisque l'omniprésence de la violence dans la vie des femmes est démontrée par le vécu de toutes les femmes de l'épisode.

Constat 1 : L'épisode illustre le concept du continuum de la violence sexuelle par la représentation de l'omniprésence de la violence sexuelle dans la vie des femmes.

5.5.2. Hommes et #MeToo

Les personnages de Frank et de Miles mettent en lumière la réaction de certains hommes face au mouvement #MeToo et à la violence sexuelle. Comme mentionné précédemment, Corky partage avec ses collègues des expériences de harcèlement sexuel qu'elle a vécu dans son passé. Toutefois, Frank et Miles ne sont pas réceptifs. Frank est amusé par l'histoire : « Weirdest thing I've ever heard³⁵! ». Miles est dégoûté par les anecdotes de Corky et l'interrompt : « That's disgusting. What kind of guy would –³⁶ ». Ces deux répliques sont en réponse à celles de Corky mises de l'avant dans la section précédente. Les deux hommes interrompent Corky, qui s'exprimait de façon sincère et vulnérable, ce qui dénote qu'ils ne sont pas ouverts à en discuter.

Tel que mentionné précédemment, plus tard dans l'épisode, Corky raconte une autre expérience à Miles et celui-ci exaspéré et dégoûté par les histoires de Corky : « Oh, God, Corky. Stop! I can't take it anymore³⁷! ».

Miles n'est pas capable d'écouter les histoires de Corky, qu'elle a pourtant elle-même vécues. La réaction de Miles minimise l'expérience traversée par Corky et la réduit à un inconvénient pour lui. En réagissant de cette façon, il clôt la conversation, ne permettant en aucun cas une discussion sur l'implication des hommes dans la perpétuation de la violence sexuelle.

Murphy : Toi aussi?

Phyllis : Ouais.

³⁵ Traduction libre de l'auteure : « C'est le chose la plus bizarre que je n'ai jamais entendue! »

³⁶ Traduction libre de l'auteure : « C'est dégueulasse. Quel genre de gars ferait – ».

³⁷ Traduction libre de l'auteure : « Oh, mon Dieu, Corky! Arrête! Je n'en peux plus! »

Quant à Frank, il a de la difficulté à s'adapter aux nouvelles normes sociales imposées par le mouvement #MeToo : « When I was growing up it was so easy to know what was right and wrong³⁸ ». Cette réplique sous-entend qu'après le mouvement #MeToo il a de la difficulté à savoir quels comportements sont acceptables. Pat lui propose donc de tester sa nouvelle application mobile, App-roprate, qui analyse le discours afin de déterminer si l'individu respecte ces normes sociales. Frank accepte.

Dans la scène suivante, Frank fait un commentaire sur une de leur collègue : « I see why you're so tongue tide around her. She's smart and very attractive³⁹ ». Cette remarque est signalée par l'application, qui envoie une décharge électrique à Frank. Dans la dernière scène de l'épisode, Pat et Frank arrivent au bar. Frank se plaint que l'application ne cesse de lui envoyer des décharges électriques et demande à Pat de l'enlever de son téléphone. Une femme entre dans le bar et salue Frank. Ce dernier reçoit un autre choc seulement en la regardant, car l'application apprend à mesurer son pouls et sa pression pour prédire son comportement. À ce moment, Frank ne veut plus du tout que l'application soit sur son téléphone. Quelques instants plus tard, il n'ose même pas regarder une femme qui entre dans le bar, craintif de recevoir une charge. Le personnage abandonne donc son apprentissage sur les nouvelles normes sociales. Le texte présente l'idée que les conventions sociales sont trop complexes (Flood, 2019) et que les hommes ne peuvent tout simplement pas les respecter. De plus, Frank cherche une solution simple afin de savoir comment agir, sans toutefois réfléchir aux façons dont son comportement est informé par la culture patriarcale.

Les personnages de Frank et de Miles illustrent les comportements de certains hommes face au mouvement #MeToo. Miles ne veut tout simplement pas discuter des expériences des femmes. Quant à Frank, il n'est pas en mesure de s'adapter aux nouvelles normes sociales, qu'il considère comme tout simplement trop difficiles à comprendre.

³⁸ Traduction libre de l'auteure : « Quand j'étais jeune, c'était facile de savoir ce qui était bien de ce qui était mal. »

³⁹ Traduction libre de l'auteure : « Je comprends pourquoi tu es aussi maladroit en sa présence. Elle est intelligente et très charmante. »

Nous concluons que ces deux personnages incarnent la déresponsabilisation des hommes quant à leur participation à la perpétuation de la culture du viol et de leur nécessité de créer des changements.

Constat 2 : Les personnages de Frank et de Miles, par leurs réactions aux discussions sur la violence sexuelle, déresponsabilisent les hommes de leur participation au démantèlement de la culture qui la perpétue.

5.5.3. Évolution des définitions de violence sexuelle

Dans cet épisode, la conférence sur le harcèlement sexuel permet à Murphy de réaliser qu'elle avait été victime d'agression sexuelle dans sa jeunesse. Au cours des jours suivants, elle apprendra à vivre avec les émotions liées à cette expérience qu'elle avait tenté d'oublier. Elle en discute avec son fils Avery, qui lui permet de réaliser qu'elle a réellement été victime de violence sexuelle : « That guy worked at gaining your trust. He singled you out. He made you feel special. He was grooming you⁴⁰ ».

En quelques jours, la compréhension de cet événement change complètement pour Murphy. Alors qu'elle évitait tout simplement de réfléchir à cet incident, grâce à son entourage, elle réalise qu'elle a réellement été victime d'une agression sexuelle. La signification que donnent les femmes aux expériences de violence sexuelle qu'elles ont vécues peut effectivement évoluer au cours de leur vie (Fileborn et Phillips, 2019; Kelly, 2019). Il semble que pour Murphy, le changement de sens de cet événement se produit grâce à la conférence sur le harcèlement sexuel, motivée par le mouvement #MeToo.

À quelques reprises dans l'épisode, les personnages font la distinction entre leur compréhension de la violence sexuelle avant et après #MeToo. Alors que Murphy discute avec son fils, il lui demande si elle avait déjà parlé de cet incident à quelqu'un, ce à quoi elle répond : « No. I put it in a drawer in the back of my brain and moved on. I mean, that's

⁴⁰ Traduction libre de l'auteure : « Il a gagné ta confiance. Il t'a isolé. Il t'a fait sentir spéciale. Il t'a amadoué. »

what we did in those days. It was a different time⁴¹ ». Lorsqu'elle s'adresse à Phyllis pour avoir des conseils, Phyllis tient des propos similaires : « We both know what it was like back then. We flattered egos, laughed at lousy jokes, and if something happened, we didn't talk about it. In those days, it wasn't sexual harassment. It was a bad date⁴² ».

Grâce au mouvement #MeToo, une discussion a eu lieu dans la place publique qui a permis des négociations quant aux définitions de la violence sexuelle (Fileborn et Phillips, 2019). Pour Fileborn et Phillips (2019), le discours est ce qui permet aux victimes de violence sexuelle de comprendre et de faire sens de leurs expériences : « how we understand or make sense of these experiences, and whether we recognize and label our experiences as 'counting' as sexual violence, is deeply implicated in the language available to us » (p. 105). Le mouvement #MeToo, représenté par la conférence sur le harcèlement, a donné à Murphy accès à une nouvelle définition de violence sexuelle qui lui permet d'expliquer cet incident.

Dans ce récit, la signification que donne Murphy à la violence sexuelle qu'elle a vécue aux mains de son professeur change. Effectivement, les nouvelles définitions d'agression sexuelle qui s'offrent à elle, grâce aux discussions soulevées par le mouvement #MeToo, lui permettent de faire sens de cet incident et de réaliser qu'elle était réellement une victime.

Constat 3 : L'épisode démontre l'impact du mouvement #MeToo sur les définitions sociales de la violence sexuelle et comment les femmes peuvent donner sens aux expériences qu'elles ont vécues grâce à cette évolution.

⁴¹ Traduction libre de l'auteure : « Non. Je l'ai mis dans un tiroir dans le fond de mon cerveau et j'ai passé à autre chose. C'est ce qu'on faisait à l'époque. C'était différent dans ce temps-là. »

⁴² Traduction libre de l'auteure : « On sait toutes deux comment c'était avant. On flattait des égos, on riait à des blagues nulles, et si quelque chose se produisait, on n'en parlait pas. À l'époque, ce n'était pas du harcèlement sexuel. C'était une mauvaise *date*. »

5.5.4. Reprise de contrôle de la victime

Comme mentionné dans la section précédente, dans cet épisode, Murphy réussit finalement à accepter l'agression sexuelle qu'elle a vécue dans sa jeunesse. Ceci lui permet de reprendre le contrôle quant à cet incident.

Murphy réalise qu'elle a été plus affectée par cette situation qu'elle le croyait, mais ne sait pas quoi faire de ces émotions qui font surface. Lorsqu'elle demande conseil à Phyllis, cette dernière lui suggère d'aller discuter avec son ancien professeur. Murphy se rend au bureau du professeur Talbot. Dans la discussion entre Murphy et Talbot, elle raconte pour la première fois ce qui s'est produit :

You kept filling my glass with champagne. Your hand kept finding its way to my thigh. You kissed me. I tried to pull away, you pinned me down right there on that couch. I pushed you off, and I got the hell out of here⁴³.

Toutefois, Talbot nie les propos de Murphy. Elle avoue qu'elle avait toujours douté d'elle-même, ne sachant pas si elle méritait réellement les éloges qu'elle recevait déjà à l'époque. Elle lui demande des excuses, ce qu'il refuse. Murphy quitte donc le bureau du professeur Talbot sans excuses ou validation de son expérience de cette soirée-là. Toutefois, l'attitude de Murphy est différente à la fin de cette conversation : « I'm leaving now. Only this time I'm not running. I came here to get closure and... I just figured out how I'm going to get it⁴⁴ ». À ce moment, Murphy reprend son trophée qu'elle avait oublié le soir de son agression. Comme elle le mentionne elle-même à Avery et Phyllis par la suite, cette interaction avec le professeur lui a permis de retrouver une partie d'elle, qui prend physiquement la forme du trophée : « Well, it didn't go exactly as planned, but it's done. And here's a little piece of myself I finally took back⁴⁵ ». À ce moment, elle sort le trophée de son sac.

⁴³ Traduction libre de l'auteure : « Tu ne cessais de remplir mon verre de champagne. Ta main trouvait son chemin sur ma cuisse. Tu m'as embrassé. J'ai essayé de m'éloigner, mais tu m'as retenue sur le divan, juste là. Je t'ai poussé, et j'ai déguerpi. »

⁴⁴ Traduction libre de l'auteure : « Je m'en vais. Mais cette fois-ci, je ne cours pas. Je suis venue ici pour tourner la page et... je viens de décider comment j'allais faire ça. »

⁴⁵ Traduction libre de l'auteure : « Eh, bien. Ça ne s'est pas passé comme prévu, mais c'est fait. Et voici un petit morceau de moi que j'ai finalement retrouvé. »

Cet épisode illustre ce que ressent la victime, de nombreuses années après son agression. La discussion qu'a Murphy avec son ancien professeur lui permet de comprendre ce qui s'est réellement produit et simultanément d'accepter la situation. Murphy a réalisé qu'elle ne méritait pas de vivre cette expérience. De plus, par cet échange avec Talbot, elle reprend le contrôle de la situation, ce qui est représenté notamment par le trophée.

Constat 4 : Le texte offre un récit dans lequel la victime reprend le contrôle.

Cet épisode de *Murphy Brown* traite, à travers ses trois récits, de la violence sexuelle. Le continuum de la violence sexuelle est présenté par l'entremise des expériences de Corky, Murphy et Phyllis. Les personnages de Frank et de Miles représentent des réactions réfractaires aux discussions sur la violence sexuelle et sur la participation des hommes dans celle-ci. Le récit mettant en scène Murphy illustre comment le discours est constitutif de la violence sexuelle : le langage permet, ou non, aux femmes d'identifier leur expérience comme de la violence sexuelle. Finalement, le texte offre un récit dans lequel la victime a le pouvoir de reprendre le contrôle.

5.6. Will & Grace

Will & Grace est un sitcom populaire de la fin des années 1990, qui a été repris en 2017 pour trois saisons. La série est considérée par plusieurs comme le premier sitcom gai, ou du moins le premier qui a eu du succès (Provencher, 2016; Quimby, 2005). Le sitcom explore principalement les vies de Will et de Grace, ainsi que leur amitié. Ils sont souvent accompagnés de Jack et de Karen. Les quatre personnages sont blancs, et Grace est juive (« List of *Will & Grace* episodes », 2021). Will et Grace sont des amis de longue date et habitent ensemble. Les deux sont des professionnels. Will est gai, mais sa relation avec Grace lui permet de paraître hétérosexuel (Provencher, 2016; Quimby, 2005). Jack est aussi homosexuel, mais a une apparence « camp⁴⁶ » et extravagante. Certaines

⁴⁶ Le dictionnaire en ligne Merriam-Webster (s. d.) définit le mot camp comme « a style or mode of personal or creative expression that is absurdly exaggerated and often fuses elements of high and popular culture » et « exaggerated effeminate mannerisms (as of speech or gesture) ».

recherches critiquent ce personnage comme étant seulement un stéréotype de l'homme homosexuel efféminé et présentant cette orientation sexuelle comme anormale (Mills, 2009). Karen est la meilleure amie de Jack (« List of *Will & Grace* episodes », 2021). Elle vit de l'argent de son mari. Miss Coco Peru est une drag queen, qui apparaît dans quelques épisodes de la série et qui performe dans la vraie vie (Ball-Change, 2022).

L'épisode « Grace's Secret » a été scénarisé par Suzanne Martin et dirigé par James Burrows, qui a réalisé tous les épisodes de la série (« List of *Will & Grace* episodes », 2021).

L'épisode présente deux récits. Dans le récit A, Grace se joint à son père, Martin, afin de rendre visite à sa mère, au cimetière. Dès le début de l'épisode, Martin insiste pour qu'ils aient aussi voir son ami, Harry, ce que Grace refuse à maintes reprises. Les conversations entre Grace et son père sont difficiles. Lorsqu'ils s'arrêtent pour dîner en route, Martin flirte avec la serveuse, ce qui met la protagoniste mal à l'aise. Grace le questionne sur cette habitude, qu'elle n'apprécie pas. Alors que Grace refuse à nouveau de rendre visite à Harry, son père la critique sur son attitude face à son ami. À ce moment, Grace lui raconte qu'elle a été agressée sexuellement par Harry lorsqu'elle travaillait pour lui pendant son adolescence. Le père de Grace est attristé et déçu de lui-même face à cette nouvelle. Dans la scène suivante, Martin lui demande pourquoi elle ne lui en a jamais parlé. À son tour, Grace demande à son père pourquoi il n'a jamais réalisé ce qui s'était passé. À la fin de la discussion, Grace est en paix avec cet événement et est heureuse que son père se soit excusé quant à son ignorance de l'incident.

Le récit B de cet épisode met en scène les trois autres personnages principaux de la série, soit Will, Jack et Karen. Les trois sont à la célébration des fiançailles de Jack, qui a dit à Will et Karen qu'ils seraient garçons d'honneur à son mariage. Afin de résoudre le conflit, Miss Coco leur suggère de faire un concours de *lip-sync*. En soi, ce récit ne traite pas de violence sexuelle, mais certaines répliques ont été analysées.

5.6.1. Crédibilité des victimes

Grace n'a pas discuté de cet événement avec beaucoup d'individus dans sa vie et n'a pas porté plainte. Seule sa mère savait qu'elle a été victime d'une agression sexuelle.

Toutefois, Grace reconnaît depuis longtemps l'incident qu'elle a vécu comme une agression sexuelle. La raison de son silence est donc différente. Elle craignait ne pas être crue : « What if you didn't believe me? What if nobody believed me?⁴⁷ ».

Comme l'explique Jordan dans l'ouvrage *The Word of a Woman? Police, Rape and Belief* (2004), le mythe sur le viol accusant les femmes de mentir sur leurs expériences de violence sexuelle est ancré, entre autres, dans la croyance que les femmes sont malhonnêtes, tel que perpétué dans les sociétés patriarcales. Les hommes représentent la raison, et on ne peut pas faire confiance aux femmes :

Women's words, historically, have counted for less than men's – if only because men regarded them that way. Throughout the history of patriarchy, men's 'truth' prevailed and women's voice was silenced (Taslitz, 1999). One of the most effective silencing mechanisms, when simply ignoring women was no longer a sufficient control strategy, was to declare women's voices to be lying. Women, it was alleged, either deliberately tell falsehoods, or are so deceived that they do not know their own minds. Either way, the word of a woman counts for little (Jordan, 2004, p. 2).

Avec le doute créé autour de la parole des femmes, les agresseurs feignent plus facilement l'innocence (Jordan, 2004) et sont facilement excusés pour leurs actions (Gavey, 2019). Plus largement, cette fausse croyance crée un environnement propice à la violence sexuelle.

Par ailleurs, Grace avait averti son père de son malaise face à Harry : « The whole summer that I worked for Harry, I kept telling you he was creepy. What do you think that meant?⁴⁸ ». Ainsi, Martin savait que son ami était flirteur avec sa fille. Il savait que Grace n'appréciait pas Harry : « it always bothered me, this thing you have about Harry⁴⁹ ». Il semble donc que Martin négligeait les propos de sa fille lorsqu'elle l'informait de son malaise. Ceci aurait pu la mener à garder le silence après l'agression sexuelle qu'elle a vécue.

⁴⁷ Traduction libre de l'auteure : « Et si tu ne m'avais pas cru? Et si personne ne m'avait cru? »

⁴⁸ Traduction libre de l'auteure : « Tout au long de l'été quand je travaillais pour Harry, je ne cessais de te dire qu'il était louche. Qu'est-ce que tu pensais que ça voulait dire? »

⁴⁹ Traduction libre de l'auteure : « Ça m'a toujours dérangé, cette dent que tu as contre Harry. »

Cet épisode illustre une réalité pour les victimes de violence sexuelle : la peur de ne pas être crues. Ainsi, plusieurs victimes ne discutent pas de leur expérience avec leur entourage et ne dénoncent pas leur agresseur.

Constat 1 : L'épisode illustre comment la peur de ne pas être crues empêche les victimes à dénoncer leur agression.

5.6.2. Espace de contestation

Dans cet épisode, Martin adopte et incarne une position réfractaire au mouvement #MeToo. Ceci illustre la lutte de pouvoir qu'il y a eu quant aux définitions de violence sexuelle en parallèle au mouvement #MeToo.

Lorsque Grace interroge son père sur son comportement envers la serveuse, il n'est pas réceptif à sa critique : « I mean, everybody's so sensitive nowadays. Sometimes I feel like men can't be men anymore, not with this #NotMe stuff⁵⁰ ». Ceci est similaire aux discours de ceux qui accusent le mouvement d'aller trop loin et qui croient que les victimes ne savent tout simplement pas faire la différence entre des avances romantiques non désirées et de réelles agressions sexuelles, allant même jusqu'à qualifier le mouvement de chasse aux sorcières (Fileborn et Phillips, 2019; Goulet-Pelletier, 2019).

Dans son mémoire comparant les représentations de la violence sexuelle à la télévision avant et après le mouvement #MeToo, Goulet-Pelletier (2019) explique ces divergences d'opinions par le « clivage entre les générations ». Pour Fileborn et Phillips (2019), ce débat est un site de conflits de pouvoir : « the debate around #MeToo having gone 'too far' can be understood as a site of power struggle and contestation » (p. 106). Dans « Grace's Secret », la conversation entre Grace et son père représente cette lutte de pouvoir qui a eu lieu sur la place publique.

Bien que le texte présente ce discours de résistance au mouvement #MeToo, il n'appuie pas cette position. D'abord, Grace est critique face au comportement et aux propos de son père. Ensuite, les rires enregistrés ont été placés dans le dialogue de façon stratégique pour

⁵⁰ Traduction libre de l'auteure : « Tout le monde est trop susceptible de nos jours. Parfois, j'ai l'impression que les hommes ne peuvent même plus être des hommes, pas avec cette affaire #PasMoi. »

éviter d'appuyer les propos de Martin (Montemurro, 2003). Par exemple, lorsqu'il flirte avec la serveuse, sa réplique n'est pas suivie d'un rire du public. Normalement des éclats de rire auraient suivi cette réplique, encourageant le public à prendre la position de l'interlocuteur. Finalement, à la fin de l'épisode, l'opinion de Martin semble avoir changé.

Le désaccord entre Grace et Martin illustre le conflit de pouvoirs autour du mouvement #MeToo par rapport aux définitions de la violence sexuelle. Le texte critique la résistance qu'il y a eu face au mouvement.

Constat 2 : L'épisode « Grace's Secret » expose et critique les discours réfractaires au mouvement #MeToo.

5.6.3. Récit B : banalisation de la violence sexuelle?

Bien que le récit B n'aborde pas la violence sexuelle directement, certains éléments du dialogue ont été retenus pour notre analyse. Nous considérons que ces répliques banalisent le harcèlement sexuel. Bien qu'elles soient des blagues, elles ne font pas une critique de la violence sexuelle, mais normalisent plutôt ce genre de comportement.

La première interaction qui a été retenue est celle entre Will et Karen. Ils se disputent afin de déterminer qui est le meilleur ami de Jack. Lorsque Karen affirme que Jack est son meilleur ami, Will réplique, sans la nommer, que Melania Trump est plutôt sa meilleure amie : « Your best friend is in the basement of the White House trying to tunnel her way out with the heel of her Jimmy Choo⁵¹ ». Cette réplique sous-entend que la femme du président Trump tente de se sauver de la Maison-Blanche en creusant un tunnel⁵². Il est important de noter que lors de la présidence de Donald Trump, il était commun dans la culture populaire d'insinuer que Melania Trump était un otage du président ou qu'elle tentait de s'enfuir, rappelant une victime de violence conjugale (Kwong, 2018).

⁵¹ Traduction libre de l'auteure : « Ta meilleure amie est dans le sous-sol de la maison blanche en train d'essayer de creuser un tunnel avec le talon de son Jimmy Choo. »

⁵² Dans les plus récentes saisons de la série, les créateurs de la série s'attaquent au président Trump. Notamment, le premier épisode de la neuvième saison se déroule à la Maison Blanche et contient de nombreuses attaques envers Trump et sa conjointe (Garber, 2017; Wittmer, s. d.). De plus, il est sous-entendu à de nombreuses reprises que Karen est amie avec Melania Trump et qu'elle fréquente souvent la famille présidentielle.

L'objectif de cette réplique prononcée par Will est de se moquer de Karen, tout en attaquant le président et la première dame. Toutefois, Melania Trump n'était pas un otage et de faire une blague se basant sur cette situation banalise ce genre de violence. Il serait possible d'utiliser l'humour afin de critiquer la violence et les normes sociétales qui encouragent ces comportements (V. S. Greene et Day, 2020; Strain et al., 2016), mais ce n'est pas le cas dans ce texte. Tel que mentionné, le but de cette blague était d'attaquer le président et la première dame. Toutefois, nous considérons que cette blague pourrait banaliser la violence conjugale, comme la cible était le président Trump et non les normes sociales qui perpétuent ce genre de violence.

Par ailleurs, les interactions entre Will et Miss Coco, la serveuse du groupe, normalisent les avances sexuelles non désirées, qui sont une forme de harcèlement sexuel (Flood, 2019; Galdi et Guizzo, 2021). Alors que Miss Coco vient servir le trio, elle fait des avances à Will : « Anything I can do for you? I mean, get for you... I mean, eat off you⁵³ ». La réplique de Will permet toutefois de comprendre qu'il a déjà rejeté les avances de Miss Coco : « Coco, I'll say what I said to you dix minutes ago at the urinal: I'm fine, and my eyes are up here⁵⁴ ». Ainsi, Will lui a déjà mentionné qu'il n'était pas intéressé, mais elle continue. Ces commentaires peuvent donc être considérés comme du harcèlement sexuel, même s'il s'agit de plaisanteries. Une autre réplique énoncée plus tard par Miss Coco exprime la même idée : « Take off your pants! Who said that⁵⁵? ». Les blagues ne sont pas énoncées afin de critiquer le comportement de Miss Coco. Particulièrement, les rires enregistrés, typiques des sitcoms, qui suivent les répliques de Miss Coco encouragent l'auditoire à s'y joindre et à se moquer de la situation (Montemurro, 2003). Ainsi, les blagues de Miss Coco banalisent ce comportement.

Pour résumer, certaines répliques du récit B de cet épisode banalisent la violence sexuelle et les comportements de harcèlement sexuel. En effet, en se moquant de Melania

⁵³ Traduction libre de l'auteure : « Est-ce que je peux faire quelque chose pour toi? Je veux dire, t'amener... Je veux dire, manger sur toi. »

⁵⁴ Traduction libre de l'auteure : « Coco, je vais te dire ce que je t'ai dit il y a dix minutes à l'urinoir : Tout est correct, et mes yeux sont ici. »

⁵⁵ Traduction libre de l'auteure : « Enlève tes pantalons! Qui a dit ça? »

Trump comme supposée victime d'une prise d'otage et en présentant des commentaires sexuels non désirés comme humoristiques, le texte perpétue la culture du viol.

Constat 3 : Le texte moque certains comportements de violence sexuelle ce qui, par le fait même, les banalise.

L'épisode « Grace's Secret » de *Will & Grace* offre une représentation complexe d'une victime de violence sexuelle et critique les fausses croyances qui limitent la parole des victimes. De plus, le discours du personnage de Martin illustre la position réfractaire de nombreuses personnes au mouvement #MeToo, ce que le texte critique. Toutefois, les blagues banalisant la violence sexuelle dans le récit B de l'épisode minimisent la forte critique qu'aurait pu être ce texte.

5.7. Grown-ish

Grown-ish, un sitcom dérivé de la série *Black-ish*, met en scène Zoey, une jeune adulte afro-américaine, alors qu'elle commence l'université et navigue dans cette nouvelle réalité. L'ensemble des personnages de cet épisode sont des étudiants et étudiantes universitaires et le noyau social de Zoey. La distribution est diversifiée, composée majoritairement d'actrices ou d'acteurs noirs (les personnages de Zoey, Cash Mooney, Aaron, Luca, Jazz et Sky) ou de couleur (les personnages de Vivek et Ana). Nomi est la seule juive. Même avec les ressources en ligne, il est difficile d'obtenir des informations sur la personnalité des personnages.

L'épisode met en scène les huit personnages en discussion, après l'instauration d'une nouvelle politique de consentement à la California University, ou Cal U. Ainsi, la majorité de l'épisode a été retenue dans notre analyse. L'épisode « Messy » a été scénarisé par Richard Brandon Manus et réalisé par Linda Mendoza.

L'épisode débute après la création d'une nouvelle politique de consentement par l'Université, nommée « Enthusiastic Sober Consent », c'est-à-dire un consentement enthousiaste et à jeun. Elle a été mise en place, car une rumeur se propageait à propos de Cash Mooney, la star du basketball de l'université. Il aurait eu une relation sexuelle avec une étudiante qui n'aurait pas été en mesure de consentir. Au début de l'épisode, il est établi que la rumeur est fausse. Ainsi, les étudiants et les étudiantes discutent de cette

nouvelle politique et de ses conséquences dans leur vie. Le groupe se plaint notamment que la nouvelle politique exige que tout individu ayant une relation sexuelle soit en état de sobriété. La majorité du groupe s'oppose à la politique. Seules Zoey et Ana la défendent. Les étudiants abordent plusieurs sujets, dont la fausse croyance prétendant que les hommes ne pourraient être victimes, et la coercition des femmes dans les relations hétérosexuelles.

Les camarades de Zoey n'appuient toujours pas la politique à la fin de l'épisode. Nomi, Ana et Zoey concluent que la politique les aura du moins incitées à discuter de ces enjeux. Dans une soirée, Vivek est incapable d'aborder des femmes sans avoir consommé de l'alcool. Il ignore donc la politique et propose de l'alcool à un groupe de femmes.

5.7.1. Perpétuation des mythes sur les victimes masculines

Dans ce texte, les universitaires discutent des fausses croyances sur le viol dépeignant les hommes comme ne pouvant être victimes de violence sexuelle et les femmes comme ne pouvant commettre ces actions (Turchik et Edwards, 2012; Weiss, 2010). Bien qu'il puisse être positif d'aborder ce sujet, nous considérons que le discours des personnages et la résolution de la discussion renforcent cette fausse croyance.

Quand Zoey affirme que la politique est mise en place afin de protéger toute la communauté étudiante, Aaron rétorque que les hommes ne peuvent être agressés : « I don't see dudes out here getting assaulted⁵⁶ ». Ainsi, ce personnage, qui est notamment présenté comme conscientisé par rapport à la cause des personnes noires (« *Grown-ish* », 2022), croit le mythe sur le viol qui prétend que les hommes ne peuvent être victimes de violence sexuelle. Par la suite, lorsque Luca indique qu'il connaît des hommes qui ont été agressés, Jazz lui demande s'ils ont été agressés par des femmes. Il rétorque, en ricanant, que c'est « ridicule ».

Vivek raconte une situation vécue par un de ses amis : il avait une relation sexuelle avec deux femmes qui lui mettaient de la pression, mais, malgré son malaise dans la

⁵⁶ Traduction libre de l'auteure : « Je ne vois pas des gars se faire agresser. »

situation, il ne voulait pas se prononcer et a donc poursuivi la relation. Face à cette histoire, les réactions du groupe sont moqueuses. Aaron rétorque que ce n'est pas une agression : « What? Dude, that's not an assault. That's called the dream I had last night. It was wonderful⁵⁷ ». Nomi n'est pas plus compréhensive : « So I'm supposed to run a charity 5K for your boy that got domed up by two chicks?⁵⁸ ». Le fait que ces personnages sympathiques appuient le mythe sur le viol encourage donc cette prise de position (Kornfield et Jones, 2021).

Seulement Ana, Zoey et Vivek s'opposent aux commentaires de groupe. En réponse aux commentaires du groupe, Zoey rétorque : « this kind of talk is why dude felt like he couldn't say anything in the first place. And the fact that we're legit sitting here joking about it is super problematic⁵⁹ ». Par la suite, un autre sujet de discussion est abordé et aucun consensus n'est obtenu quant aux dangers de cette perception du viol.

La fausse croyance que les hommes ne peuvent être victimes d'agression sexuelle contribue à la honte spécifiquement vécue par les victimes masculines, ce qui les décourage de divulguer leurs expériences de violence sexuelle à leurs proches ou aux autorités (Weiss, 2010).

Même si certains personnages contredisent les discours de leurs camarades, une majorité acceptent cette idée. De fait, le texte faille à adéquatement s'opposer à la fausse croyance sur le viol discutée.

Constat 1 : L'acceptation des fausses croyances sur les victimes masculines de viol et d'agression sexuelle par la majorité des personnages entretient et encourage cette position.

⁵⁷ Traduction libre de l'auteure : « Quoi? Mec, ce n'est pas une agression. C'est un rêve que j'ai eu hier soir. C'était magnifique. »

⁵⁸ Traduction libre de l'auteure : « Donc je dois participer à une course caritative pour un gars qui a reçu des fellations de deux filles? »

⁵⁹ Traduction libre de l'auteure : « Ce genre de propos est la raison pourquoi le gars croyait qu'il ne pouvait rien dire. Et c'est super problématique qu'on en rigole en ce moment. »

5.7.2. Coercition dans les relations hétérosexuelles

Le groupe d'étudiants et d'étudiantes aborde aussi l'idée de la coercition dans les relations hétérosexuelles. Par contre, cette idée n'est pas prise au sérieux et est simplement écartée par le groupe.

Aaron demande pourquoi une femme danserait avec lui si elle ne voulait pas. Ana lui indique qu'elles font parfois des choses pour être « nice and polite » alors qu'elles ne le veulent pas, sur le plancher de danse et lors de relations sexuelles. Elle ajoute :

I know lots of girls who get with a guy, they start making out and then, you know, things start to happen and then it gets to a point where stopping would just make it awkward or messy and you just go through with it⁶⁰.

Cette idée est notamment discutée par Kelly (2019) dans l'élaboration du continuum de la violence sexuelle. Pour Kelly (2019), les relations hétérosexuelles « ne se résument pas pour les femmes au consentement ou au viol, mais s'inscrivent dans un *continuum* passant du choix aux pressions, puis à la contrainte et à l'usage de la force » (p. 29). Plus particulièrement, elle se base sur l'idée du rapport altruiste de Bart (1983, cité dans Kelly, 2019), qu'elle résume comme une situation où les « femmes se sentent désolées pour l'homme ou coupables de dire non » (p. 29-30). Comme l'expliquent Harrison et Webster (2020), les femmes sont conditionnées à être « gentle, polite, and not firm in rejection, often with subtle body language so as not to “hurt” men’s feelings ». C'est cette idée qui est exprimée par Ana dans l'épisode.

Cela dit, les réactions des personnages, soit celles d'Aaron, Luca, Jazz et Sky, au discours de Ana sont négatives. Lorsque Aaron la défie, lui demandant comment il doit savoir si une femme n'est pas consentante si elle ne l'exprime pas, Anna cède et acquiesce. Cette notion est donc rejetée par le groupe.

Ainsi, bien que le sujet de la coercition dans les relations sexuelles soit abordé par les personnages, le texte ne le fait pas de façon à désavouer ce comportement.

⁶⁰ Traduction libre de l'auteure : « Je connais plusieurs filles qui commencent une relation avec un gars, ils s'embrassent et quand les choses commencent à aller un peu plus loin il arrive un point où arrêter rendrait la situation inconfortable ou compliqué, alors elles continuent. »

Effectivement, nous observons non seulement une opposition à cette idée par certains personnages, mais Ana, celle qui a soulevé ce problème, concède face à leur désaccord.

Constat 2 : Par les opinions des personnages sur le sujet, le texte écarte le concept de coercition dans les rapports hétérosexuels.

5.7.3. Représentation du consentement

Cet épisode a comme élément déclencheur la mise en place d'une politique de consentement à l'université. L'équipe de création de la série dit avoir été inspirée par de vraies politiques de consentement adoptées par des universités (Romero, 2019). Toutefois, le texte échoue à présenter adéquatement le consentement.

Comme mentionné dans la section précédente, lorsqu'Ana aborde le sujet de la pression dans les relations sexuelles, Aaron demande comment il doit savoir si sa partenaire est consentante si elle n'exprime pas le contraire : « Men are not mind readers. If she doesn't say anything, I'm supposed to know how she's feeling?⁶¹ ». Ceci représente deux problèmes. D'abord, ceci reproduit les scripts sexuels hétéronormatifs, principalement la présomption de passivité des femmes et qu'elles doivent « set the limits » (Gavey, 2019, p. 99) dans les relations sexuelles (Gavey, 2019; Kim et al., 2007). Cette idée est notamment illustrée plus tard, encore par Aaron, qui soutient que le consentement consiste à « ask for permission⁶² » aux femmes.

Ensuite, cette façon de représenter le consentement le réduit à l'absence d'un non, alors que pour les féministes, le consentement devrait plutôt être compris comme le désir exprimé avec enthousiasme, librement et ouvertement (Filipovic, 2008). De plus, Rachael O'Byrne et ses collègues (2006) ont démontré par leur étude que les hommes ont la capacité de comprendre autant les signaux verbaux et non verbaux qui indiquent des refus. Ainsi, la représentation du consentement dans le texte est simpliste et réductrice.

⁶¹ Traduction libre de l'auteure : « Les hommes ne peuvent pas lire les pensées. Si elle ne se prononce pas, comment je dois savoir comment elle se sent. »

⁶² Traduction libre de l'auteure : « demander la permission »

Le consentement est principalement illustré comme le refus ou non d'un acte sexuel par les femmes, ce qui perpétue le script sexuel de la sexualité féminine. De plus, la simple absence de refus est considérée comme un consentement. Par conséquent, bien que l'épisode mette en scène la réaction des étudiantes et des étudiants face à une politique de consentement qui est en ligne avec les demandes féministes, nous considérons que le texte n'offre pas un discours réfléchi autour du consentement.

Constat 3 : Cet épisode représente le consentement comme la simple absence d'un refus, ce qui ne correspond pas aux normes actuelles.

Le texte présente des enjeux de la violence sexuelle, comme les mythes sur le viol, la coercition dans les relations hétérosexuelles et le consentement, mais ne se positionne pas assez clairement contre ces notions pour que nous considérions qu'il s'agit d'une critique.

5.8. One Day at a Time

La série *One Day at a Time*, librement inspiré d'un sitcom du même nom des années 1970, met en scène une famille cubaine américaine, composée de la mère de famille Penelope, la grand-mère Lydia, et les deux enfants, Elena et Alex (« *One Day at a Time* (2017 TV series) », 2022). Penelope est vétérane et vit avec un trouble de stress post-traumatique. Elle a quitté son mari, qui souffrait aussi d'un trouble de stress post-traumatique. Lydia est une immigrante de première génération et a quitté Cuba dans sa jeunesse (Carvalho et al., 2021). Elle est conservatrice et tient à ses valeurs catholiques. Elena, l'aînée, est activiste et féministe (« *One Day at a Time* (2017 TV series) », 2022). Au cours de la première saison, elle se questionne sur sa sexualité et découvre qu'elle est lesbienne. Dans la deuxième saison, elle est en couple avec Syd, une personne non-binaire. Alex, le benjamin, est dorloté par sa grand-mère (Carvalho et al., 2021). Il est souvent le *comic relief* de la série. Le locateur de l'immeuble où habite la famille Alvarez, Schneider, est un ami proche de la famille. Il est un immigrant canadien (« *One Day at a Time* (2017 TV series) », 2022).

Le récit de l'épisode « Outside » aborde le sujet de la violence sexuelle. Il a été scénarisé par Gloria Calderón Kellett et Mike Royce et réalisé par Pamela Fryman.

L'épisode débute dans l'appartement de la famille Alvarez, où Elena et Syd se trouvent depuis quelques jours. Penelope apprend que son fils a un compte Instagram privé auquel elle n'a pas accès. Voulant savoir ce qui se trouve sur ce compte, Penelope demande à son collègue, qui est ami avec Alex, de lui donner accès. Elle voit donc ce que fait Alex de sa journée. Elle découvre qu'il publie des photos suggestives, principalement une photo sur laquelle il a sa main sur la poitrine de sa copine, Chloé.

Penelope et ses collègues discutent des comportements appropriés en milieu de travail. Les deux autres employés ont participé à un séminaire sur le harcèlement sexuel, ce qui guide maintenant leurs actions dans leur environnement de travail.

Lorsque Penelope revient chez elle, Elena, Syd, Lydia et Schneider sont à l'appartement. Ils commencent à discuter des publications d'Alex qu'ils jugent inappropriées. Alex arrive à l'appartement. La discussion évolue rapidement et les six personnages abordent plusieurs sujets, donc la masculinité toxique, le harcèlement de rue et le consentement. Lorsqu'ils effleurent le sujet du viol, Alex interroge la nécessité d'avoir cette conversation puisque sa publication n'était qu'une plaisanterie. Elena lui demande si Chloé était réellement à l'aise avec sa publication ou si elle ne savait tout simplement pas comment refuser.

Ceci mène Elena à se confier à sa famille sur l'expérience de harcèlement de rue qu'elle et Syd ont vécue. Bien que le couple s'en soit sorti, les deux ont eu très peur. Ensuite, Penelope s'ouvre à sa famille et raconte l'agression sexuelle dont elle a été victime quand elle était dans l'armée. Penelope dit qu'elle a espoir que ce sera mieux dans le futur puisqu'il y a des individus comme Elena qui sont prêts à confronter ces enjeux. Alex est touché par ces histoires et plus compréhensif du point de vue de sa sœur.

5.8.1. Vision intersectionnelle

Cet épisode s'intéresse aux incidents vécus par des identités marginalisées. Les violences vécues par les couples lesbiens et les femmes dans l'armée sont illustrées et les enjeux spécifiques à ces groupes sont présentés.

D'abord, Penelope et Elena sont des femmes cubaines vivant aux États-Unis. Ceci représente déjà une première forme d'oppression vécue par ces femmes de couleur qui

peut, en autres, les rendre plus vulnérables face à la violence sexuelle et avoir un impact sur la façon dont leurs dénonciations sont reçues (Onwuachi-Willig, 2018). Leur identité cubaine n'est pas discutée spécifiquement en relation à leur expérience de violence sexuelle respective, mais leur culture est largement explorée dans l'ensemble de la série (del Río et Moran, 2020).

Le harcèlement sexuel de rue vécu par Elena et Syd est une expérience vécue par les couples se présentant comme lesbiens⁶³. Il est possible d'affirmer que le harcèlement était en raison de leur orientation sexuelle puisque les hommes qui suivaient le couple le tourmentaient pour qu'il s'embrasse : « Come on, you guys, kiss. We really wanna see it. Just kiss⁶⁴ ». Ce type de comportement de la part des prédateurs a comment effet de rappeler aux femmes leur vulnérabilité dans les espaces publics ainsi que leur position de subordination par rapport aux hommes (Kelly, 2019; Logan, 2015; Vera-Gray, 2017). Pour Logan (2015), la culture du viol, « where women are sexual objects and where the male gaze conveys and embodies a sense of domination and ownership » (p. 203), conduit les agresseurs à poser des actions de harcèlement de rue. Plus spécifiquement, les couples se présentant comme lesbiens sont ciblés par ces individus puisqu'ils défient les normes de féminité et d'hétérosexisme (Logan, 2015). Les conséquences sont réelles sur Elena et Syd, qui craignent de quitter leur domicile ensemble. Ceci s'accorde avec les résultats d'études sur les conséquences du harcèlement de rue envers les femmes qui démontrent que les victimes limitent ou modifient leur liberté de mouvement dans les espaces publics (Kearl, 2015; Logan, 2015; Vera-Gray, 2017; Vera-Gray et Kelly, 2020). La transidentité de Syd et son rapport à ces autres formes d'oppression ne sont toutefois pas soulevés dans cet épisode.

⁶³ Le couple peut paraître comme un couple lesbien, en raison de l'apparence physique plus féminine de Syd (cheveux longs, maquillage, choix de vêtements). Toutefois, même si Syd choisit de se présenter de façon typiquement féminine, iel est une personne non-binaire. Selon le dialogue, la transidentité de Syd ne semble pas être un facteur ayant causé l'incident de harcèlement. Nous prenons tout de même en considération cette partie importante de l'identité du personnage dans notre analyse intersectionnelle.

⁶⁴ Traduction libre de l'auteure : « Allez, embrassez-vous. On veut vraiment vous voir. Allez faites juste vous embrasser. »

Par la suite, le texte s'attaque à l'expérience spécifique de violence sexuelle vécue par les soldates et vétérans. Lorsqu'elle était en service, Penelope a été victime d'agression sexuelle par son supérieur. La réalité particulière des victimes de violence sexuelle dans l'armée est donc exposée. Nombreuses d'entre elles ne dénoncent pas leur agresseur, comme c'est le cas pour Penelope :

My platoon sergeant offered to file a complaint, but he was honest. It would take forever. Plus, honestly, I didn't want people to know. Because then that's all they know and that defines you. He also said that I might be transferred and I didn't want to get transferred. I freaking loved that job and I was good at it. But I was scared. So I said nothing.⁶⁵

Comme pour toutes les populations, il est difficile de déterminer le nombre de victimes de violence sexuelle dans l'armée (Snyder et Scherer, 2015). Les études et sondages sur le sujet n'arrivent pas aux mêmes résultats. Dans leur revue de la littérature sur la violence sexuelle dans les forces armées américaines, Turchik et Wilson (2010) ont découvert qu'entre 9,5% et 33% des soldates ont été victimes de viol ou de tentative de viol pendant leur service militaire (p. 268). De plus, elles affirment que jusqu'à 84% des soldates sont victimes d'autres formes d'agression et de harcèlement sexuel (p. 268). Toutefois, moins de 20% des victimes dénonceraient officiellement leur agresseur (Snyder et Scherer, 2015). De plus, les raisons de ne pas porter plainte nommées par Penelope correspondent à celles rapportées par les victimes (Snyder et Scherer, 2015; Turchik et Wilson, 2010). Ainsi, par l'expérience vécue par Penelope, le texte explore comment les victimes soldates ou vétérans vivent la violence sexuelle en raison de cette partie de leur identité.

⁶⁵ Traduction libre de l'auteure : « Mon sergent a proposé de déposer une plainte, mais il a été honnête. Ça serait interminable. Et, honnêtement, je ne voulais pas que les gens le sachent. Parce qu'après c'est tout ce qu'ils savent et ça te définit. Il m'a aussi dit que je serais peut-être transférée et je ne voulais pas. J'adorais cet emploi et j'étais bonne. Mais j'avais peur. Donc je n'ai rien dit. »

Dans cet épisode, *One Day at a Time* présente les façons spécifiques par lesquelles la violence sexuelle peut être vécue par les personnes lesbiennes ou se présentant comme lesbiennes, ainsi que les soldates.

Constat 1 : Le texte offre une vision intersectionnelle de la violence sexuelle vécue par ses personnages.

5.8.2. Continuum d'expériences

Le texte illustre les expériences de violence sexuelle comme un continuum, tel que conceptualisé par Kelly (2019). D'abord, en abordant des incidents comme le harcèlement de rue et une tentative de viol dans une même conversation, l'épisode met en relation ces expériences « et leur corrélation avec le patriarcat » (Auclair et Tanguay, 2019, p. 13). De plus, comme le veut le concept, les personnages ne tentent pas de créer une hiérarchie de gravité des actions et des conséquences sur les individus (Auclair et Tanguay, 2019; Kelly, 2019). Ainsi, la discussion sur l'accès d'Alex au corps de sa copine amène Elena à mentionner le harcèlement sexuel qu'elle et Syd ont vécu. Dans cette même conversation, Penelope raconte son expérience d'agression sexuelle. Il semble évident pour les personnages que ces expériences sont reliées.

De plus, Elena soulève l'idée du continuum d'expérience des relations hétérosexuelles. Alors qu'Alex se défend d'avoir seulement fait une blague en publiant une photo avec sa main sur la poitrine de sa copine, sa sœur lui demande si Chloe rigolait réellement, ou si elle était plutôt mal à l'aise face à la situation : « did she feel like she had to laugh, 'cause she [didn't] know what else to do with your hand on her boob?⁶⁶ ». Ceci illustre comment toute interaction dans les relations hétérosexuelles n'est pas divisée selon le consentement et le viol, mais plutôt qu'il existe un continuum d'expériences de pressions et de contrôles vécues par les femmes (Kelly, 2019).

⁶⁶ Traduction libre de l'auteure : « Est-ce qu'elle pensait qu'elle devait rire, parce qu'elle ne savait pas quoi faire avec ta main sur son sein? »

Le texte prend une position qui incorpore le concept de continuum de violence sexuelle, et ce, en présentant plusieurs expériences différentes de violence sexuelle reliées et en illustrant le continuum d'expériences dans les relations hétérosexuelles.

Constat 2 : La représentation de la violence sexuelle dans cet épisode s'accorde avec le concept du continuum de la violence sexuelle.

5.8.3. Critique de la masculinité hégémonique

La participation de la masculinité hégémonique dans la perpétuation de la violence sexuelle est critiquée dans cet épisode de plusieurs façons. Un lien clair est établi entre la violence sexuelle et la masculinité.

D'abord, lorsque Penelope discute avec ses collègues, son patron indique qu'ils ont assisté à une conférence sur le harcèlement sexuel. Dans la même réplique, il explique qu'il applique ce qu'il a appris dans le séminaire et minimise ses comportements de masculinité toxique. Il s'agit d'un moment humoristique dans l'épisode, puisqu'il ne performe pas une masculinité toxique ou hégémonique⁶⁷. Toutefois, le lien entre la performance de la masculinité toxique et le harcèlement sexuel est établi.

Par la suite, la masculinité toxique, qu'Elena décrit comme « how society has encouraged men to define their maleness as being aggressive, unemotional, sex-obsessed⁶⁸ », est critiquée. Sa grand-mère répond qu'elle décrit tout simplement un homme. Effectivement, les caractéristiques qu'énonce Elena correspondent aux stéréotypes associés aux hommes (Silverman, 2012). Par contre, Penelope dit que les hommes ne peuvent plus se conduire de cette façon.

Plus tard, après qu'Elena ait raconté l'incident de harcèlement de rue, Alex se fâche : « Elena, I'm sorry. That sucks. I freaking want to kill those guys.⁶⁹ » Ceci correspond à

⁶⁷ Le docteur Berkowitz n'offre pas une performance de masculinité hégémonique. Nous nous fions à notre analyse du personnage, par laquelle nous avons observé qu'il était faible et timide, deux caractéristiques dites féminines (voir Annexe 3). De plus, il a de la difficulté à aborder les femmes.

⁶⁸ Traduction libre de l'auteure : « comment la société encourage les hommes à définir leur masculinité en étant agressif, sans émotions, obsédé par le sexe. »

⁶⁹ Traduction libre de l'auteure : « Elena, je m'excuse. C'est nul. Je pourrais tuer ces gars. »

la nouvelle forme de masculinité hégémonique observée, notamment par Cuklanz (2000), dans les récits de violence sexuelle : « The male protagonist is sensitive, particularly when interacting with the victim, but maintains an aggressive volatility in (often physically) avenging rape » (Harrison et Webster, 2020). Toutefois, cette performance du *gender* est critiquée par le personnage de Penelope, et par le fait même par le texte, puisqu'elle accuse son fils de masculinité toxique à ce moment.

Pour conclure, dans ce texte, les personnages sont critiques de la masculinité, notamment la masculinité « toxique ». De plus, le lien entre la masculinité toxique et la violence sexuelle est établi.

Constat 3 : Le texte réprovoque les performances de masculinité toxique et sa participation dans la violence sexuelle.

Par l'illustration du concept du continuum de violence et de la critique de la masculinité, l'épisode représente la violence sexuelle comme un problème de société et non un problème individuel. De plus, l'approche intersectionnelle montre comment les différentes formes d'oppression auxquelles font face les individus marginalisés se combinent dans leurs expériences de violence sexuelle.

5.9. Schitt's Creek

La série canadienne *Schitt's Creek* raconte le quotidien d'une famille aisée, les Rose, qui doit emménager dans un motel lorsqu'elle perd tous ses fonds. Johnny, le père, est propriétaire du motel. Il a toujours de bonnes intentions, mais se retrouve souvent dans des situations cocasses en raison de son entourage excentrique. Stevie est la réceptionniste du motel et devient une amie proche de la famille Rose. Roland est le maire de Schitt's Creek et travaille au motel. Roland est grossier et niais. L'épisode retenu, « Rock On! », a été scénarisé par David West Read et réalisé par Laurie Lynd.

L'épisode contient trois récits parallèles. Toutefois, seulement la scène du pré-générique a été retenue pour notre analyse. Dans celle-ci, Johnny présente une vidéo sur le professionnalisme en milieu de travail qui traite de harcèlement sexuel. Les trois sont choqués par le contenu obsolète de la vidéo.

5.9.1. Évolution des milieux de travail

La vidéo qui a comme objectif de démontrer le comportement approprié en milieu de travail démontre qu'il y a eu une évolution quant aux mœurs.

La vidéo sur l'étiquette appropriée en milieu de travail montre deux interactions entre deux employés, une femme et un homme, afin de montrer ce qui est acceptable. D'abord, l'homme accoste la femme qui cherche un document. L'homme indique qu'il veut l'aider et met une main sur les fesses de la femme. Dans un aparté s'adressant à l'auditoire, la femme indique que ce comportement est inapproprié : « That kind of physical touch is inapprop-ri-rate [sic]. Let's rewind, and try again⁷⁰ ». L'image rembobine et la scène recommence. Alors que la femme cherche un document, l'homme s'approche et l'aide à le trouver. Il l'invite ensuite à se rencontrer chez lui pour un souper. Elle accepte, en lançant un regard suggestif à la caméra. La seconde interaction fait réagir les trois personnages. Stevie est surprise et choquée, alors que Roland est amusé par la situation. Ainsi, le comportement qui est considéré comme acceptable à l'époque de la vidéo n'est plus reçu de cette façon par les personnages. Ceci illustre une évolution dans la culture face à ce qui est ouvertement accepté, ou non, comme comportements sexuels dans les milieux de travail. Face à leur réaction, Johnny réplique que bien que la vidéo ait mal vieilli, le contenu quant à l'étiquette de travail est toujours pertinent.

La vidéo informative dans l'épisode démontre les changements qui ont eu lieu dans les milieux de travail depuis quelques années.

Constat 1 : Le texte illustre l'évolution qui a eu lieu dans les comportements sexuels et amoureux acceptés dans les milieux de travail.

Le récit principal de l'épisode ne met pas en scène de la violence sexuelle. Par contre, la série aborde tout de même ce problème, bien que brièvement, dans le pré-générique. La vidéo permet d'illustrer l'évolution dans les comportements en milieu de travail.

⁷⁰ Traduction libre de l'auteure : « Ce genre de contact physique est inapproprié. Rembobinons et essayons de nouveau. »

5.10. Brooklyn Nine-Nine

Brooklyn Nine-Nine met en scène un poste de police et ses employés. Il s'agit donc d'un *workplace* sitcom, ou un sitcom sur lieu de travail. Pour la sixième saison, la distribution comprend huit personnages principaux, dont trois qui sont présents dans le récit étudié. Amy est une sergente de police cubaine-américaine à New York (« List of *Brooklyn Nine-Nine* characters », 2022). Elle est travaillante, ambitieuse et compétitive. Elle est mariée à Jake. Ce dernier est un détective de police travaillant, mais immature. En tant qu'homme blanc, il en apprend sur le sexisme et le racisme au cours de la série. Rosa est une détective latino-américaine et bisexuelle. Elle est mystérieuse, endurcie et travaillante, mais peut se montrer vulnérable. Seth Haggerty et Keri Brennan sont des personnages présents seulement dans cet épisode. L'épisode « He Said, She Said » a été rédigé par Lang Fisher. Stephanie Beatriz, qui joue le personnage de Rosa, a réalisé l'épisode.

Cet épisode du sitcom *Brooklyn Nine-Nine* est construit autour de deux récits, mais un seul aborde le sujet de la violence sexuelle. Dans cette intrigue, Jake et Amy enquêtent sur une agression sexuelle en milieu de travail. L'épisode est divisé en 17 scènes, dont le pré-générique. Les 11 scènes du récit incluant de la violence sexuelle sont séparées par les scènes de l'autre récit ou des pauses publicitaires.

L'intrigue commence dans le pré-générique : Jake et Amy se font assigner une enquête sur un homme qui s'est fait attaquer dans son bureau par une collègue. Jake et Amy interrogent les deux collègues, Seth Haggerty et Keri Brennan. Keri les informe qu'elle a effectivement attaqué Seth, car il l'a agressée sexuellement. Après cette révélation, l'enquête porte sur l'agression sexuelle. Bien que Keri s'est fait offrir 2,5 millions de dollars si elle signe un accord de non-divulgence, Amy la convainc de porter plainte contre son collègue. Rosa est surprise, considérant qu'il s'agit d'un processus difficile pour les victimes.

Les détectives commencent leur enquête et vont questionner les collègues de Seth et Keri. Amy est découragée par l'absence d'indices qui lui permettraient d'inculper Seth. Elle explique à Jake qu'il s'agit d'une enquête qui lui tient à cœur, puisqu'elle a déjà été

elle-même victime d'une agression sexuelle par un patron. Ils essaient donc de trouver d'autres indices en contactant à nouveau les collègues de Keri. Cette stratégie fonctionne et un employé présente des faits qui leur permettent d'accuser Seth. Keri est heureuse face à cette nouvelle, mais quitte tout de même son emploi. À cause de l'enquête, l'atmosphère de travail a changé et Keri considère que son avancement professionnel est maintenant limité. Elle ne regrette toutefois pas sa décision de porter plainte contre Seth. Amy est déçue que l'enquête ait mené la victime à démissionner, mais se console quand elle apprend qu'une collègue de Keri s'est présentée au poste de police pour signaler un incident d'agression.

5.10.1. Portée de la violence sexuelle dans la vie des femmes

La portée de la violence sexuelle dans la vie des femmes est explorée dans cet épisode. Alors que Jake et Amy discutent de l'enquête, Jake mentionne qu'il ne voudrait pas être une femme qui travaille en finance, ce à quoi Amy rétorque que la situation pour les femmes n'est pas que déplorable en finance. Elle mentionne que tout est différent pour les femmes. Il y a ensuite une rétrospective de trois événements qui se sont produits cette même semaine. Ces trois exemples sont des incidents de sexisme vécus par Amy : un homme regarde sa poitrine sur le coin de la rue, un marchand fait un commentaire déplacé sur son apparence et un homme qui veut s'adresser à un policier ignore Amy, malgré qu'elle soit en uniforme. L'absurdité de ces interactions est mise en évidence puisqu'on montre en parallèle comment Jake vit ces événements. Jake réalise qu'il était inconscient de la réalité des femmes.

Plus tard dans l'épisode, Amy raconte à son conjoint qu'elle a été victime d'une agression sexuelle par son ancien patron. L'enquête sur l'agression sexuelle de Keri n'est pas banale pour Amy, mais bien une situation qui la touche personnellement. De plus, elle mentionne que cette expérience ne lui est pas spécifique, mais qu'elle est vécue par de nombreuses femmes : « This kind of stuff has happened to literally every woman I

know⁷¹ ». Ceci illustre le concept de continuum de la violence sexuelle de Liz Kelly (2019), qui indique que :

la violence sexuelle existe dans la plupart des vies des femmes, même si la forme qu'elle revêt varie, comme la façon dont les intéressées définissent les faits (Kelly, 1984a) et en sont affectées sur le moment et par la suite (Kelly, 1984b). (p. 21)

Ainsi, les événements ne peuvent pas être considérés de façon individuelle, mais devraient plutôt être analysés selon la relation entre les différentes expériences de violence sexuelle vécues par les femmes (Boyle, 2020; Kelly, 2019).

Bien qu'il ne soit pas nommé ainsi, le concept de continuum de la violence sexuelle est exposé dans cet épisode, et ce, de deux façons : d'abord, les incidents de harcèlement et de sexisme variés vécus par Amy sont représentés de façon visuelle; ensuite, Amy, dans son discours, relie ces incidents à la violence sexuelle plus largement vécue par elle et Keri.

Constat 1 : Le concept de continuum de la violence sexuelle, issu des études féministes, est présent dans ce récit.

5.10.2. (In)efficacité du processus juridique

La complexité du processus juridique pour une agression sexuelle est aussi présentée dans cet épisode. À deux moments, des personnages se prononcent sur le système juridique qui ne supporte pas les victimes. D'abord, la victime, Keri, indique qu'elle ne veut pas porter plainte contre son agresseur puisqu'elle sait que le système est désuet et qu'il ne sera pas condamné : « This is a "he said, she said," situation. I know how that goes down. No one's gonna convict him on my word alone. The system's as broken as Seth's dong⁷² ». Amy réussit tout de même à la convaincre de porter plainte.

⁷¹ Traduction libre de l'auteure : « Ce genre d'événements est arrivé à toutes les femmes que je connais. »

⁷² Traduction libre de l'auteure : « C'est ma parole contre la sienne. Je sais comment ça se passe. Personne ne le condamnera selon mon discours seulement. Le système est aussi brisé que le pénis à Seth. »

Par la suite, Rosa discute de l'enquête avec Amy. Elle est surprise qu'elle ait persuadé Keri de refuser l'accord de non-divulgence contre lequel elle aurait reçu 2,5 millions de dollars. À cet effet, Rosa s'exprime sur les défauts du système judiciaire et les effets négatifs qu'une poursuite peut avoir sur une victime.

Rosa : Wait, her firm offered her a big deal and you told her not to take it?

Amy : Yeah. Because that would mean letting a sexual assaulter go free.

Rosa : Do you have any physical evidence to prove that he did it?

Amy : No.

Rosa : So it sounds like he might go free anyway. I mean, at least if she takes the deal, she won't walk away with nothing.

Amy : I'm surprised you feel like that. You're such a feminist. [...]

Rosa : I am a feminist, but I'm also a realist. I'm just looking out for the victim. [...] Let's say best case scenario you do find evidence. She's still gonna have to go through a very public trial where they drag her name through the mud. Even if she wins, she still loses. It's two steps forward, one step back. [...]

Amy : Yeah, but when one person comes forward, it inspires others to speak up. And that's a hell of a lot better than taking a deal that lets sexual predators walk free.

Rosa : Dude, obviously, I get that. I'm just saying, remember that there's a very real woman here whose career and life are gonna be affected by you pursuing this case. I'm just saying, consider what's best for her⁷³.

Dans cet extrait, les deux femmes ont des opinions différentes sur ce que devrait faire la victime. Rosa prend en considération les effets d'une telle poursuite sur la santé

⁷³Traduction libre de l'auteure : Rosa : Attends, sa compagnie lui a offert un gros montant et tu lui as dit de refuser?

Amy : Oui. Parce qu'autrement un agresseur sexuel serait en liberté.

Rosa : As-tu des preuves physiques de sa culpabilité?

Amy : Non

Rosa : Alors ça semble qu'il sera en liberté de toute façon. Au moins, si elle accepte l'offre, il ne repartira pas les mains vides.

Amy : Je suis surprise de ta position. Tu es une féministe.

Rosa : Je suis une féministe, mais je suis aussi réaliste. Je pense à la victime. Dans le meilleur des cas, vous avez des preuves. Elle devra quand même vivre un procès public et voir son nom sali. Même si elle gagne le procès, elle perd. C'est deux pas en avant, un pas en arrière.

Amy : Oui, mais quand une personne se prononce, ça en inspire les autres à parler. Et c'est beaucoup mieux que d'accepter une entente qui laisse un prédateur sexuel en liberté.

Rosa : Évidemment, je comprends. Tout ce que je dis, c'est de ne pas oublier qu'il y a une vraie femme dont la carrière et la vie seront affectées par cette poursuite. Considère ce qui est le mieux pour elle.

mentale de la victime, mais aussi les conséquences sur sa vie personnelle et professionnelle.

Le dénouement de la situation professionnelle de Keri confirme les propos de Rosa. Effectivement, la victime décide de quitter son emploi, puisqu'elle considère que l'atmosphère de travail a changé depuis l'enquête. Les gens la traitent différemment, l'excluant des chaînes de message et des activités, et elle voit donc une impossibilité d'avancer dans cet environnement de travail. Cependant, elle ne regrette pas d'avoir procédé avec la plainte : « Hey, Seth attacked me. And I'm really proud of myself that I didn't let him get away with that. So, even though it sucks, if I had to do it all again, I would⁷⁴ ».

De surcroît, les enjeux auxquels font face les enquêteurs sont illustrés dans cet épisode. Ils n'ont pas d'éléments de preuve matérielle qui démontrent que Seth a agressé Keri. Lors des entretiens avec les collègues de Seth et Keri, Jake et Amy n'obtiennent pas de réponses : l'employeur contrôle le discours des employés afin de maintenir un semblant d'environnement de travail adéquat. Cette scène représente les forces structurelles dans les entreprises qui protègent les agresseurs et ignorent les victimes. Toutefois, malgré les difficultés des enquêteurs et leurs désaccords face à l'efficacité du système, dans cet épisode, la victime obtient partiellement justice : le procureur du district décide de porter des accusations contre l'agresseur. De plus, l'épisode se conclut avec la collègue de la victime qui se présente au poste de police pour signaler un incident d'agression. Ainsi, comme l'avait dit Amy, le système n'est pas désuet et une autre victime, inspirée par la dénonciation de sa collègue, s'est manifestée.

Cet épisode dénonce les failles du système juridique. Il s'agit d'une représentation courante dans les récits de violence sexuelle dans les médias (Cuklanz, 2020). Toutefois, la morale du texte est positive : même si le système est désuet, il fonctionne puisque l'agresseur de Keri sera poursuivi en cour et qu'une autre victime a pris la décision de

⁷⁴ Traduction libre de l'auteure : « Seth m'a agressée. Et je suis fière de ne pas l'avoir laissé s'en sortir. Donc, même si c'est dur, si je devais le refaire, je le ferais. »

dénoncer un incident d'agression. Ces éléments, ainsi que l'importance qu'accorde Amy à la dénonciation de Seth par Keri, font que l'épisode participe à la représentation dominante des récits d'agression sexuelle qui « place a heavy moralizing emphasis on the importance of a survivor coming forward to press charges and testify against the attacker » (Cuklanz, 2020b). Cuklanz (2020b) soutient d'ailleurs qu'il n'est pas inhabituel de voir ces deux représentations dans un même récit.

Constat 2 : L'épisode soutient à la fois que le système juridique n'accompagne pas adéquatement les victimes dans leurs dénonciations, mais qu'il est important qu'elles dénoncent leurs agresseurs.

5.10.3. Représentations des victimes et de l'agresseur

Dans cet épisode, les victimes des agressions sexuelles sont des femmes fortes, confiantes et ambitieuses. Keri performe dans son emploi et y est dédiée. Ceci est montré lorsqu'elle quitte son emploi à la suite de l'investigation afin de poursuivre sa carrière. Elle ne laisse pas paraître ses émotions. Ces qualités sont des traits de caractère dits masculins (voir Annexe 3). De plus, elle a dominé physiquement son agresseur. L'analyse du personnage d'Amy permet de voir qu'elle a aussi plusieurs traits de caractère dits masculins : elle est, entre autres, active, ambitieuse, confiante, calme et orientée vers le travail. Ces représentations des victimes se distinguent des stéréotypes dichotomiques de la vierge et de la putain qui étaient auparavant très présentes (Cuklanz, 2020). Par contre, bien que le fait qu'Amy soit cubaine-américaine, l'intersectionnalité de ses identités n'est pas discutée dans l'épisode. Par exemple, dans la culture populaire, les femmes latino-américaines sont représentées de façon hypersexualisée et exotique (Brooks et Hébert, 2006; Molina Guzmán et Valdivia, 2004). Toutefois, l'effet de cette représentation hypersexualisée sur les expériences de violence sexuelle d'Amy n'est pas discuté.

Seth, l'agresseur, est arrogant et confiant. La performance de *gender* du personnage informe qu'il s'inscrit dans une masculinité hégémonique. Connell (2014, p. 74) la définit la comme :

la configuration de la pratique de [*gender*] qui incarne la réponse acceptée à un moment donné au problème de la légitimité du patriarcat. En d'autres

termes, la masculinité hégémonique est ce qui garantit (ou ce qui est censé garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes.

De plus, Seth est sexiste, ce qu'il est possible de comprendre lorsqu'il parle des accusations de Keri : « Yeah, because she's crazy. I know we're not supposed to say that about women. I usually wouldn't go there because I'm a huge advocate. I mean, I'm the kind of guy who thinks Kathryn Bigelow⁷⁵ should direct the next *Star Wars*. I've said that out loud to other men⁷⁶ ». Ici, Seth essaie de mettre le blâme sur Keri tout en tentant de prouver qu'il est un défenseur des droits des femmes, ce qui l'empêcherait de poser des actions d'agression sexuelle. En revanche, les réactions des autres personnages présents, Amy et Jake, permettent de comprendre qu'une lecture négative de ce discours doit être tenue. Ainsi, l'agresseur est représenté comme un homme arrogant, confiant et sexiste, et le texte conduit à une critique de la masculinité hégémonique et du système qu'elle supporte.

Constat 3 : Les victimes de violence sexuelle dans cet épisode n'adhèrent pas aux stéréotypes, et l'agresseur, qui adhère à une masculinité hégémonique, est critiqué.

5.10.4. Humour permettant d'alléger la situation

L'humour de cet épisode ne provient pas de la situation qui est mise en scène, mais est créé par des répliques qui bonifient le récit. Ainsi, une des principales sources d'humour provient de Jake, qui est le *comic relief* de l'épisode. À de nombreuses reprises, il énonce des *one-liner*, qui allègent la situation. Par exemple, lorsqu'Amy et Rosa discutent sur la difficulté pour une victime de trouver justice, Jake réfléchit à haute voix à sa présence dans cette conversation : « I feel like maybe I shouldn't be here. [...] Or

⁷⁵ Kathryn Bigelow est une scénariste et réalisatrice qui produit principalement des films d'action (« Kathryn Bigelow », 2021). Elle est la première femme, et toujours la seule, à avoir remporté un Oscar pour la catégorie de meilleure réalisation, en 2010.

⁷⁶ Traduction libre de l'auteure : « Oui, parce qu'elle est folle. Je sais qu'on ne doit pas dire ça des femmes et je ne dirais pas ça normalement, parce que je suis un défenseur. Je suis le genre de gars qui pense que Kathryn Bigelow devrait réaliser le prochain *Star Wars*. Je l'ai dit à voix haute, à d'autres gars. »

should I be here because men should be part of the conversation? [...] I've landed on active listening. I will no longer be chiming in⁷⁷ ».

À ce moment, le montage accentue le caractère humoristique du personnage et de ses répliques : la caméra, qui alterne entre Amy et Rosa, se pose rapidement sur Jake seulement pour ses répliques. Ce style est typique des sitcoms : « fast cross-cuts between speedy, short lines of dialogue create what might be called a 'comic rhythm' » (Mills, 2009, p. 39). Le rythme créé par le montage autour des répliques de Jake est la source de l'humour, mais n'impacte pas la gravité du reste du dialogue.

Il s'agit d'une observation qui montre que certains hommes ne savent où se situer dans des conversations sur #MeToo et sur le féminisme (Flood, 2019), mais qui, malgré l'aspect humoristique, n'enlève rien au sérieux du texte.

Constat 4 : L'humour utilisé dans ce texte permet d'atténuer la lourdeur de l'épisode, mais ne banalise pas le sujet de celui-ci.

Cet épisode aborde la portée de la violence sexuelle dans la vie des femmes, ce qui s'inscrit dans le concept du continuum de la violence sexuelle. Les failles du système juridique dans le cadre d'une enquête sur une agression sexuelle ainsi que les répercussions vécues par les victimes sont aussi discutées. Toutefois, le texte s'inscrit dans un stéréotype qui insiste sur la nécessité pour les victimes de se prononcer contre leurs agresseurs, par le discours des personnages et le dénouement de l'épisode. Les personnages participent à varier les représentations des victimes et des agresseurs.

5.11. Workin' Moms

Dans cette série, quatre mères et amies s'habituent à la vie avec des nouveau-nés, tout en jonglant avec les diverses facettes de leurs vies personnelles et professionnelles. Kate est une femme blanche qui a deux enfants. Lorsqu'elle démarre sa nouvelle entreprise, elle développe une relation intime avec son employé Forrest. Forrest est un

⁷⁷ Traduction libre de l'auteure : « J'ai l'impression que je n'ai pas d'affaires ici. Ou est-ce que je devrais être présent parce que les hommes devraient faire partie de la conversation. J'ai choisi l'écoute active. Je vais arrêter de parler. »

jeune homme, naïf et stupide. Il devient rapidement épris de Kate. Nathan est l'ex-conjoint de Kate. Ils ont deux enfants ensemble. Il est avocat. Le scénario a été écrit par Daniel Gold, qui incarne Nathan, et Catherine Reitman, la créatrice de la série qui incarne le personnage de Kate, et l'épisode a été réalisé par Renuka Jeyapalan.

L'épisode « Creamed » est constitué de trois récits, chacun dédié à la vie personnelle d'une des mères. Seulement le récit A aborde des sujets liés à la violence sexuelle, et sera donc le seul à l'étude dans notre analyse. L'épisode comprend treize scènes, dont six qui sont à l'étude.

Dans l'épisode précédent, Kate a mis un terme à sa relation personnelle et intime avec Forrest, son employé plus jeune qu'elle d'au moins dix ans. Forrest n'est pas heureux de cette décision et décide de porter plainte contre Kate pour harcèlement sexuel. Ainsi, au début de l'épisode, Kate reçoit cette plainte. Son ex-conjoint, Nathan, qui est un avocat, accepte de l'aider dans cette situation. Kate et Forrest, et leurs avocats respectifs se retrouvent donc dans une rencontre ayant comme objectif de trouver un terrain d'entente évitant la cour. L'avocate de Forrest questionne d'abord Kate. Des éléments embarrassants font surface, notamment le fait que Forrest a bu du lait maternel de Kate et les endroits où les deux ont eu des relations sexuelles. Par la suite, Nathan questionne Forrest et l'amène à avouer qu'il poursuit Kate, car il veut se venger. Finalement, le père de Forrest et mentor de Kate, qui a été contacté par Nathan, arrive sur place et ordonne à son fils de cesser ses démarches juridiques.

5.11.1. Relation consentante, mais inégale?

Dans cet épisode, on représente une situation ambiguë de consentement et de harcèlement sexuel en milieu de travail. Bien que Forrest admette à la fin de l'épisode qu'il essayait de se venger, il n'en demeure pas moins que sa relation avec Kate est inégale, autant quant à la hiérarchie au sein de la compagnie qu'à leur âge. Même Kate et Nathan reconnaissent que la situation est problématique :

Kate : Yeah, that's him. Ugh God, but it doesn't even make sense why he's doing this. It was a completely consensual, healthy-ish relationship.

Nathan : But he worked for you?

Kate : He did work for me, yup. Not wise⁷⁸.

Pendant la rencontre, l'avocate de Forrest demande en quoi consiste la politique de relations au travail et de harcèlement sexuel de la compagnie de Kate. Mal à l'aise, Kate répond que sa compagnie n'a pas de politique en place. Même si Forrest était consentant lors de ses relations sexuelles avec Kate, il demeure qu'elle était en position de pouvoir par rapport à son employé. Cependant, les implications de cette relation ne sont pas critiquées, d'autant plus que « enthusiastic consent can be manipulated in relationships that have hierarchical power dynamics » (Kornfield et Jones, 2021, p. 9).

Par ailleurs, à la fin de l'épisode, le père de Forrest mentionne à Kate qu'il est désolé qu'elle se retrouve dans cette situation, mais que c'est ce qui se produit quand on développe une relation avec un jeune : « I am sorry about this, Kate, but this is what happens when you sleep with children. My sympathies are limited⁷⁹ ».

Ainsi, les personnages admettent qu'il y a un déséquilibre dans la relation de Kate et de Forrest, si ce n'est que leur âge.

Cet épisode banalise et normalise les relations amoureuses et intimes entre une patronne et son employé. La majorité des personnages reconnaissent les déséquilibres de pouvoir et de maturité entre Kate et Forrest, mais le texte ne propose pas une critique de cette relation.

Constat 1 : Bien que la supposée victime admette que son accusation de harcèlement sexuel est fausse, l'épisode représente une situation ambiguë de déséquilibre de pouvoir.

⁷⁸ Traduction libre de l'auteure : Kate : Oui, c'est lui. Ce n'est pas logique pourquoi elle fait ça. C'était une relation complètement consentante et à peu près saine.

Nathan : Mais il travaillait pour toi?

Kate : Oui, il travaillait pour moi. Pas sage.

⁷⁹ Traduction libre de l'auteure : « Je suis désolé pour tout ça, Kate, mais c'est ce qui se produit quand tu couches avec un enfant. Ma compassion est limitée. »

5.11.2. Fausses accusations sans conséquences

À la fin de l'épisode, Forrest admet qu'il a déposé la plainte contre Kate seulement puisqu'il était blessé et qu'il voulait la punir pour ses actions envers lui :

Nathan : Really? It seems to me that he got dumped 'cause she wasn't that into him.

Forrest : No, she was! She was into me a lot! And I was into her! Look, Kate, you still have feelings for me. Just admit it, please.

Kate : Forrest, come on.

Nathan : So, you are punishing her?

Avocate : Don't answer that.

Forrest : I guess I am⁸⁰.

Ainsi, l'épisode comporte une fausse allégation d'agression sexuelle. Cependant, en aucun cas la gravité de ce comportement n'est dénoncée. On représente ici seulement un jeune homme humilié qui veut se venger. Ce récit sous-entend donc qu'il est banal de porter de fausses accusations. De plus, ceci participe au mythe comme quoi une grande partie des accusations de viol seraient fausses (Kahlor et Eastin, 2011).

Constat 2 : La fausse croyance comme quoi une grande partie des accusations de violence sexuelle seraient inventées est perpétuée dans cet épisode.

5.11.3. Émascation de la victime masculine

Dans cet épisode, la personne qui allègue être une victime de harcèlement sexuel est un homme. Forrest soutient qu'elle aurait abusé de son pouvoir d'employeuse. Toutefois, tout au long de l'épisode on se moque de la victime et il est même émasculé par son père. De plus, Forrest est représenté comme quelqu'un de naïf et grossier, qui n'est pas en mesure de rester calme et de contrôler ses émotions.

⁸⁰ Traduction libre de l'auteure : Nathan : Vraiment? Il me semble qu'elle l'a laissé parce qu'elle n'était pas intéressée.

Forrest : Non, elle l'était. Elle était intéressée. Et moi je l'étais aussi. Kate, tu as toujours des sentiments pour moi. Admets-le, s'il-te-plait.

Kate : Forrest, allez.

Nathan : Donc, tu essaies de la punir?

Avocate : Ne réponds pas.

Forrest : J'imagine que oui.

Au début de l'épisode, quand Kate annonce à Nathan que Forrest la poursuit, Nathan se moque de Kate d'avoir eu une relation avec lui, en utilisant notamment un surnom méprisant. Plus tard, alors que Kate et Nathan arrivent à la rencontre, ils se moquent de l'intelligence de Forrest : « If Forrest is as dumb as you say he is, this won't take long⁸¹ ».

Sans que les personnages se moquent directement de Forrest par leurs répliques, la mise en scène suggère qu'on doit se moquer de son inintelligence et de son immaturité. Notamment, lorsque Kate nomme les endroits où les deux ont eu des relations sexuelles, Forrest est pressé de compléter la liste, s'en vantant. Le langage grossier qu'il utilise lui donne un air immature :

Kate : We never had sex in an alleyway, I don't even...

Forrest : Second base counts. [Il est fier.]

Avocate : It does.

Kate : Okay, Forrest, that is it for the locations, though.

Forrest : Objection! [Il est insulté.] I finger-blasted you at the gym! Remember that?

Kate : Holy shit.

Nathan : I think that's enough of this line of questioning.

Médiateur : Indeed⁸².

Kate, Nathan et le médiateur sont mal à l'aise, non seulement par les actions qui sont explicitées, mais aussi par le langage qu'utilise Forrest.

À la fin de l'épisode, le père de Forrest se présente à la rencontre, qui devrait être privée, et oblige son fils à laisser tomber la plainte contre Kate. Il est important de noter que Forrest avait déjà décidé de retirer son accusation de harcèlement sexuel avant que son père n'arrive. Son père n'essaie pas de le raisonner avec des arguments, mais le menace plutôt de le mettre à la rue s'il va de l'avant avec la poursuite. Alors que Forrest

⁸¹ Traduction libre de l'auteure : « Si Forrest est aussi stupide que tu le dis, ça ne devrait pas être trop long. »

⁸² Traduction libre de l'auteure : Kate : On n'a jamais couché ensemble dans une ruelle, je ne...

Forrest : La deuxième base compte.

Avocate : Effectivement.

Kate : OK, Forrest, c'est tout pour les endroits.

Forrest : Objection! Je t'ai doigté au gym! Tu t'en souviens?

Kate : Mon Dieu.

Nathan : Je crois que c'est assez pour les questions.

Médiateur : En effet.

est gêné par cette humiliation qu'il subit de son père, le jeu de caméra montre Nathan qui est amusé par la situation. Forrest est réduit au rôle d'enfant dans cette situation avec son père et est émasculé.

L'ensemble de ces incidents émascule et féminise Forrest. Cette féminisation des hommes victimes de violence sexuelle crée des défis supplémentaires pour ceux-ci (Boyle, 2019a). De plus, en émasculant le personnage, l'épisode perpétue la fausse croyance que les « vrais » hommes ne peuvent être victime d'agressions sexuelles commises par des femmes (Harrison et Webster, 2020; Weiss, 2010).

Constat 3 : La victime est émasculée par les autres personnages, ce qui participe aux fausses croyances sur les victimes masculines.

Considérant que l'ambiguïté des relations intimes entre collègues est un enjeu qui est souvent largement soulevé depuis #MeToo, il peut être pertinent de représenter de tels récits à la télévision. Néanmoins, le traitement de cet enjeu dans ce texte pourrait banaliser l'abus de pouvoir ainsi que reproduire les mythes sur le viol quant aux fausses accusations et aux victimes masculines.

5.12. Tuca & Bertie

Tuca & Bertie est un sitcom d'animation mettant en scène deux meilleures amies, Tuca, un toucan, et Bertie, une grive musicienne, dans leur vie de tous les jours. Les personnages de cette série sont des animaux anthropomorphes. Tuca est une alcoolique en rémission qui est impulsive et qui a toujours de petits boulots. Bertie est anxieuse et est dédiée à son travail chez Condé Nest (la version fictive de Condé Nast, le groupe médiatique américain). Speckle est le copain de Bertie. Plus tard dans la série, il est révélé que Bertie a été victime de violence sexuelle pendant son enfance (Cheung, 2021). Dirk, le collègue sexiste de Bertie, prend la forme d'un coq, alors que son gestionnaire, Holland, est un geai bleu.

Dans l'épisode « The Promotion », le récit principal met en scène Bertie dans son environnement de travail. Tuca est l'intérêt principal du récit B, mais se joint finalement au récit principal pour soutenir Bertie. L'épisode « The Promotion » a été écrit par Lisa

Hanawalt, qui est aussi la créatrice de la série, et réalisé par Aaron Long. *Tuca & Bertie* est un sitcom d'animation coloré, qui dépasse largement les limites des séries réelles.

Un poste se libère chez Condé Nest et Bertie espère obtenir une promotion. Toutefois, son collègue Dirk a une meilleure relation avec son patron, Holland. Lors d'une réunion d'équipe, Dirk vole les idées de Bertie et est couvert de compliments. Dans le bureau, Bertie croise Dirk, qui la remercie pour son aide dans la rencontre. Il la questionne sur son air triste et elle répond qu'elle doit se prendre en main pour parler à Holland. Dirk lui demande si c'est pour cette raison qu'elle est vêtue d'un chandail serré et lui assure que Holland ne pourra lui refuser quoi que ce soit. Après cette remarque, le sein gauche de Bertie, qui devient à ce moment-ci un personnage en soi, est choqué, saute de sa poitrine et quitte, laissant un trou dans le torse de Bertie. Dirk essaie de flirter avec Bertie davantage et tient d'autres commentaires inappropriés. Bertie essaie de discuter de l'incident avec l'employée des ressources humaines, mais cette dernière n'est pas réceptive. Quand Bertie lui demande d'avoir une conversation avec Dirk, elle refuse.

Plus tard, lorsqu'elle arrive chez elle, Bertie a le moral bas et ne se confie pas à Speckle et Tuca à propos de l'incident. Le sein gauche de Bertie arrive à l'appartement et raconte tout à Tuca, qui décide de se faire embaucher à Condé Nest pour épauler son amie. Elle aide Bertie à régler ses problèmes, notamment en mangeant ses notes pour éviter que Dirk vole à nouveau ses idées. Lorsque Tuca se fait offrir le poste convoité par Bertie, cette dernière réalise qu'elle n'obtiendra pas la promotion puisqu'elle ne s'est jamais affirmée auprès de son patron. Ainsi, les deux amies décident de régler la situation de harcèlement sexuel dans le bureau et organisent une conférence sur le sujet. Réalisant que Dirk ne se sent pas interpellé par la conférence, Bertie l'accuse de l'avoir harcelée sexuellement devant tous ses collègues. D'autres employées admettent être victimes de harcèlement de la part de Dirk. Celui-ci est donc renvoyé pour la journée. Reconnaisant le travail de Bertie, Holland lui offre la promotion.

5.12.1. Critique de la nouvelle masculinité hégémonique

Nous considérons que Dirk s'inscrit dans une performance de la masculinité qui concorde avec la métrosexualité. De plus, le texte associe cette performance du *gender* aux comportements de violence sexuelle et la dénonce simultanément.

La performance de la masculinité de Dirk est conforme à la « nouvelle » masculinité hégémonique discutée par Rob Cover dans son chapitre de l'ouvrage *#MeToo and the Politics of Social Change* (2019). Pour Cover, depuis le tournant du 21^e siècle, la masculinité hégémonique ne correspondrait plus à une performance hypermasculine du *gender*, mais concorderait plutôt à la métrosexualité, qu'il décrit comme « marked by a strong interest in self-grooming, a disavowal of trade and risky sports, and a supposed greater interest in sexual consent » (p. 306). Notre analyse du personnage nous permet de l'associer à la métrosexualité. Effectivement, les choix vestimentaires du personnage ainsi que l'attention qu'il donne à son apparence au cours de l'épisode pointent vers cette masculinité. De plus, les individus s'identifiant à la métrosexualité délaissent les métiers manuels et choisissent plutôt des professions, entre autres, dans les médias (Cover, 2019). Les caractéristiques du personnage, soulevées dans notre analyse à l'aide de la liste des traits de personnalité primaires (voir Annexe 2), soit la compétitivité et la domination, y sont aussi associées. Il établit sa domination par rapport à Bertie en l'empêchant de s'exprimer dans son milieu de travail. Il vole ses idées, ce qui la réduit au silence. Ce comportement démontre aussi sa compétitivité. Finalement, ses comportements de harcèlement sexuel à l'égard de ses collègues, Dirk assure sa position de domination (Blackstone et McLaughlin, 2009). De plus, l'apparence physique que prend Dirk nous informe sur sa personnalité puisque, selon le dictionnaire Merriam-Webster (s. d.), un coq est entre autres défini comme « a cocky or vain man ».

La métrosexualité se présente comme rejetant la misogynie et le sexisme, mais « it never attempted to disguise the continuation of attitudes of competition and subordination » (Cover, 2019, p. 307). Effectivement, les hommes adoptant cette performance de masculinité sont tout aussi capables de comportement de violence sexuelle que les hommes adoptant d'autres performances du *gender*. Le mouvement

#MeToo a partiellement révélé la capacité de cette masculinité à perpétuer la violence sexuelle, qui était autrefois seulement associée à l'hypermasculinité.

Ainsi, par le personnage de Dirk, cet épisode de *Tuca & Bertie* illustre comment les hommes adoptant une performance métrosexuelle participent aussi à la perpétuation de la violence sexuelle. L'attention que donne Dirk à son apparence ainsi que les caractéristiques soulevées dans notre analyse sont en concordance avec cette performance du *gender*.

Constat 1 : Par l'entremise du personnage de Dirk, la série critique la nouvelle masculinité hégémonique et sa participation à la violence sexuelle.

5.12.2. Politiques inadéquates dans les entreprises

Cet épisode illustre la difficulté que peuvent avoir les victimes de harcèlement sexuel en milieu de travail à se faire entendre par les ressources humaines ou leur employeur. Le texte montre aussi que les structures en place ne sont pas adéquates pour empêcher la violence sexuelle et pour venir en aide aux victimes après les événements (Dykstra-DeVette et Tarin, 2019; Kornfield et Jones, 2021).

Bertie tente de s'adresser à l'employée des ressources humaines de Condé Nest, mais elle n'est pas écoutée. Lorsqu'elle mentionne que Dirk est celui qui a fait des commentaires inappropriés, l'employée des ressources humaines écarte ses sentiments : « Oh, he's cute. Lucky you. Well, he probably meant it as a compliment⁸³ ». De plus, dans la même réplique, elle fait taire Bertie : « Best to not spread this around. It could make our company look bad, so...⁸⁴ ». Ainsi, bien que la protagoniste signale l'incident à l'instance appropriée, ses inquiétudes sont minimisées et ignorées. Ainsi, il semble qu'aucune politique ne soit en place afin de répondre aux besoins de Bertie après l'incident.

⁸³ Traduction libre de l'auteure : « Oh, il est mignon. Chanceuse. C'était probablement un compliment. »

⁸⁴ Traduction libre de l'auteure : « Ça serait mieux de ne pas trop répandre ça. Ça pourrait donner une mauvaise image à la compagnie, alors... »

Le texte critique, par la satire et l'exagération, l'environnement toxique des milieux de travail qui encourage les comportements problématiques. Non seulement l'employée des ressources humaines refuse de discuter avec Dirk de son comportement, mais elle donne à Bertie un dépliant qui s'intitule « How to flirt responsibly in the workplace... and land the man of your dreams!⁸⁵ ». Par la suite, lors de la conférence sur le harcèlement sexuel organisé par Bertie et Tuca, le contenu partagé par l'employée des ressources humaines est inapproprié et problématique. En pointant une marionnette à son image, elle demande : « which parts of this doll it's okay to whistle at?⁸⁶ ». Elle a aussi l'intention de faire une démonstration d'utilisation de condom.

La série exagère le type de contenu qui serait partagé dans une telle conférence, mais l'utilisation de la satire expose les réels problèmes dans les milieux de travail. Effectivement, ce procédé correspond au concept de *excess as hyperbole* de Fiske (1989). Ainsi, en poussant à l'extrême l'idée d'un environnement toxique de travail avec des politiques désuètes contre la violence sexuelle, le texte ridiculise et critique les normes sociales (E. Thompson, 2009b).

La satire est utilisée afin de moquer et de dénoncer les structures et politiques des milieux de travail qui permettent les comportements de harcèlement sexuel.

Constat 2 : Par l'utilisation de l'humour, les ressources désuètes offertes aux victimes de harcèlement sexuel au travail sont soulevées et critiquées.

5.12.3. Faille du sitcom ou critique sociale?

Une fois le comportement problématique de Dirk exposé, son patron, Holland, lui demande de quitter les lieux, pour la journée. Il n'est pas congédié. Effectivement, en vérifiant les personnages présents dans les épisodes suivants (*Tuca & Bertie (TV Series 2019–2021) - Full Cast & Crew*, s. d.), il est possible d'observer que Dirk est toujours employé par Condé Nest. Nous nous questionnons sur la cause de la présence de ce

⁸⁵ Traduction libre de l'auteure : « Comment flirter de façon responsable au travail... et dégoter le gars de tes rêves! »

⁸⁶ Traduction libre de l'auteure : « Quelles parties de la poupée peut-on siffler? »

personnage dans les autres épisodes de la série ainsi que sur le message véhiculé par cette décision.

Une des caractéristiques principales du sitcom est sa structure narrative, soit équilibre-perturbation-équilibre (Ashley, 2012; Austerlitz, 2014; Mills, 2014; Tolbert, 2019). Certains auteurs considèrent que le sitcom est un genre conservateur en raison de cette structure (Mills, 2014). C'est effectivement ce que Gwynne (2015) observe dans son analyse de la représentation de la femme au foyer dans *The Simpsons* et *King of the Hill* : « Characters are returned each week to the political position from which they initially originate, ensuring that any resistance to patriarchy that occurs within each episode is essentially erased by the following week and, therefore, contained » (p. 67). Ainsi, même si la perturbation de l'épisode est résolue par le renvoi de Dirk, l'équilibre est retrouvé à l'épisode suivant, et il est toujours employé par Condé Nest. De plus, considérant que la structure narrative du sitcom signifie que les personnages ne changent jamais réellement, Dirk aura toujours le même comportement.

Ainsi, nous nous interrogeons sur le retour de Dirk dans les épisodes subséquents : s'agit-il d'un choix des scénaristes afin de critiquer les faibles conséquences auxquelles font face les agresseurs et la culture qui leur permet de maintenir leur position de pouvoir? S'agit-il seulement du résultat du genre télévisuel du sitcom? Nous ne pouvons arriver à une conclusion nette à cet égard. Toutefois, la récurrence du personnage de Dirk dans la série, bien qu'explicable par les caractéristiques du sitcom, banalise son comportement auprès de ses collègues.

Le sitcom est caractérisé par un retour à l'équilibre initial au dénouement de chaque épisode, ce qui limite l'évolution des personnages. Dans cette série, ceci se traduit par le retour de Dirk dans les épisodes subséquents. Par son format, le texte normalise donc son comportement.

Constat 3 : Par les caractéristiques du genre télévisuel, la critique des comportements de harcèlement sexuel en milieu de travail est limitée et ceux-ci sont normalisés.

L'épisode « The Promotion » de *Tuca & Bertie* illustre, par l'entremise du personnage de Dirk, la nouvelle masculinité hégémonique, qui correspond à ce qui est communément appelé la métrosexualité, et sa connexion à la violence sexuelle. De plus, le texte offre une critique des organisations qui n'ont pas les politiques nécessaires pour prévenir les abus sexuels et protéger les victimes. Toutefois, la structure narrative du sitcom limite l'impact de ces critiques, comme le personnage fautif est présent dans les épisodes subséquents.

5.13. Curb Your Enthusiasm

La série *Curb Your Enthusiasm* a été créée par Larry David et met en scène une version fictionnalisée de ce producteur de télévision. Le récit suit les vies personnelles et professionnelles de Larry et de son entourage. Une majorité des personnages récurrents et des invités performant une version fictionnalisée d'eux-mêmes (« List of *Curb Your Enthusiasm* episodes », 2022). Larry est un homme juif, à la semi-retraite, qui est connu car il a créé la série *Seinfeld*. Il est maladroit et se retrouve constamment dans des situations rocambolesques, dont il est souvent la cause en raison de son caractère aigri. Jeff Greene est l'impresario et l'ami de Larry (Tanny, 2019). Comme Larry, Jeff est juif (« List of *Curb Your Enthusiasm* episodes », 2022). Alice, l'assistante de Larry, est une jeune femme blanche dans la vingtaine, tout comme Valérie, la serveuse dans la soirée organisée chez Jeff qui accuse Larry d'agression sexuelle. L'épisode « Happy New Year » a été écrit par Larry David, Jeff Schaffer, qui a aussi réalisé l'épisode, et Steve Leff. *Curb your Enthusiasm* se distingue des autres séries dans cette étude puisqu'une grande partie du dialogue est improvisée par les acteurs (Austerlitz, 2014).

L'épisode contient plusieurs courts récits qui relatent les activités du quotidien de Larry. Ainsi, un des récits mène aux reproches de harcèlement sexuel par deux femmes. De plus, l'épisode contient plusieurs références au mouvement #MeToo. Seulement ces parties de l'épisode ont été analysées.

Larry arrive à son bureau et Alice, son assistante, l'accoste pour lui donner son courrier. Larry voit son nouveau tatouage et l'interroge de façon insistante sur la signification. Mal à l'aise, Alice change de sujet en lui indiquant qu'il doit signer un

document. Larry s'approche pour le consulter et utilise le chandail d'Alice pour nettoyer ses lunettes. Elle est d'autant plus gênée et avertit Larry qu'il dépasse les limites de ce qui est acceptable.

Plus tard, Larry est à une soirée chez son ami Jeff, qui ressemble beaucoup à Harvey Weinstein. Larry est affamé et cherche du regard une serveuse. Lorsqu'il la trouve, il la fixe, ce qui la rend visiblement inconfortable. Inconscient de ce malaise, Larry suit la serveuse dans la cuisine, alors qu'elle tentait de l'éviter. Elle lui demande de quitter la salle puisqu'elle l'a vu la lorgner, ce qu'il dément. Elle tente de sortir quand Larry tend le bras pour prendre de la nourriture sur son plateau. En raison de leurs mouvements simultanés, Larry touche le sein de la serveuse.

Victoria, la serveuse, appelle au bureau de Larry pour se plaindre d'une agression sexuelle et discute avec Alice de la situation. Alice partage ensuite son expérience récente avec Larry. Larry, vêtu d'une robe de chambre et d'une casquette « Make America Great Again », discute avec Jeff dans son bureau. Alice entre dans le bureau alors que Larry imite Donald Trump à la blague. Croyant que Jeff est en fait Harvey Weinstein, et choquée par la situation, Alice quitte le bureau aux pas de course et indique qu'elle va porter plainte pour harcèlement sexuel.

5.13.1. Accès au corps des femmes

Maladroit et insouciant, Larry se retrouve régulièrement dans des situations rocambolesques sur lesquelles il n'a pas de contrôle. Toutefois, son comportement est souvent la cause de ses malheurs. Dans cet épisode, il est possible de comprendre, notamment par le dialogue et la mise en scène, que Larry n'a pas l'intention d'agresser ou de harceler sexuellement Alice et Victoria. Il ignore tout simplement les normes sociales qu'il considère comme futiles. Par contre, ce non-respect crée des inconforts chez l'entourage de Larry, dans ce cas son assistante et une serveuse. La position de pouvoir de Larry en rapport à ces individus est non négligeable. En ignorant les conventions sociales, il place les femmes autour de lui en position de subordination. Larry croit avoir accès au corps de son assistante, même lorsqu'elle n'y consent pas. Notamment, lorsque Larry la questionne sur son tatouage, elle refuse de partager avec lui sa signification.

Malgré son refus clair, Larry insiste. Par la suite, il se croit permis de s'approcher d'elle et d'utiliser son chandail pour nettoyer ses lunettes. Ceci représente le « male entitlement to, and domination over, women in public spaces » (Boyle, 2019a). Cet accès que se donnent les hommes aux corps maintient les femmes en position de subordination et entretient l'inégalité entre les *gender* (Boyle, 2020).

Même si son intention n'est pas d'abuser de son pouvoir, les actions de Larry ont tout de même comme conséquence de placer les femmes dans son entourage en position de subordination. En présentant le comportement de Larry comme normal et acceptable, le texte normalise le droit que se donnent les hommes à accéder au corps des femmes et la subordination de celles-ci. Cet épisode illustre les façons insidieuses dont l'oppression des femmes est perpétuée dans la culture populaire, sans toutefois les critiquer.

Constat 1 : Le droit que se donne Larry au corps des femmes de son entourage perpétue leur subordination.

5.13.2. Critique du stéréotype du déviant sexuel

Comme mentionné précédemment, Larry se trouve souvent dans des situations rocambolesques. Il est parfois la cause de ses situations, mais il s'agit régulièrement de malentendus (Tanny, 2019). Ces récits mettent parfois en scène des situations avec des sous-entendus ou des gestes sexuels. Comme en discute Tanny (2019), ces situations inconfortables conduisent son entourage à percevoir Larry comme un déviant sexuel. Pour ce même auteur (2019), ce personnage est une critique humoristique du stéréotype sur les hommes juifs qui sont représentés comme des déviants sexuels dans l'imaginaire commun. Dans l'épisode à l'étude, Larry est effectivement perçu comme un déviant sexuel par Alice et Valérie. Notamment, les mots employés par Valérie lorsqu'elle rapporte sa rencontre avec Larry montrent la perception qu'elle a de lui : « you've been ogling me... the entire night », « This is regarding him sexually assaulting me at a party »,

« Larry was molesting me with his eyes the entire night » et « he followed me in, cornered me, and he grabbed my breast⁸⁷ ».

La critique de cette représentation fautive des juifs est d'autant plus pertinente dans cet épisode, qui contient de nombreuses références à Harvey Weinstein, qui est lui aussi juif. D'abord, Jeff, l'impresario de Larry, et Weinstein sont confondus à deux reprises, une fois par une invitée de la soirée et l'autre par Alice. Toutes deux sont choquées en voyant Jeff dans un endroit public et accepté par son entourage. Plus tard, Larry, qui s'est sali en mangeant, porte une robe de chambre dans son bureau. Lorsqu'elle entre pour lui parler, Alice est surprise et répugnée de le voir habillé ainsi. La robe de chambre fait allusion à Weinstein, considérant que plusieurs actrices qui ont été victimes de Harvey Weinstein ont rapporté dans leur témoignage qu'il portait une robe de chambre lorsqu'il a commis des gestes d'agression et de harcèlement sexuel à leur égard (« Harvey Weinstein scandal », 2019). En 2018, une statue représentant Harvey Weinstein en robe de chambre avait été érigée à Hollywood, quelques jours avant les Oscars (Associated Press, 2018). L'association de Larry et de Weinstein vient renforcer la présentation du personnage comme déviant sexuel et, par le fait même, la critique de ce stéréotype attribué aux hommes juifs.

Conformément à l'analyse de Tanny sur la série *Curb Your Enthusiasm* (2019), dans cet épisode, la présentation du personnage comme déviant sexuel représente en fait une critique de ce stéréotype accolé aux hommes juifs. La présence des nombreuses références à Harvey Weinstein crée un parallèle fort entre Weinstein et Larry.

Constat 2 : La représentation de Larry comme déviant sexuel est une critique de ce stéréotype négatif lié aux hommes juifs.

⁸⁷ Traduction libre de l'auteure : « vous me reluquez... depuis le début de la soirée », « C'est par rapport au fait qu'il m'a agressé lors d'une soirée », « Larry m'a molesté du regard toute la soirée » et « il m'a suivi à l'intérieur, m'a pris au piège, et il a pris mon sein ».

5.13.3. Mensonges des femmes

L'épisode perpétue la fausse croyance que les femmes mentent sur leur expérience de viol ou l'inventent. Effectivement, dans cet épisode, l'intention de Larry n'est pas d'agresser Valérie. Il s'agit d'un malentendu d'une situation qu'elle a mal interprétée. Lors de la soirée, Larry ne fixe pas la serveuse pour la séduire, mais plutôt parce qu'il est affamé et veut de la nourriture : « I'm starving. Oh! Pigs in a blanket. [...] Oh... I've been following her around all night, but she never has any⁸⁸ ». Lorsque Larry suit la serveuse dans la cuisine pour se servir, elle lui demande de quitter la pièce puisqu'elle est mal à l'aise, mais Larry refuse :

Larry : Ah! There you are. Finally gotcha.

Valerie : Sir, I need you to get out of here.

Larry : Get out of here? What are you talking about?

Valerie : I need you to leave this room 'cause you've been ogling me... the entire night.

Larry : Ogling you? Are you nuts? I, I, I've been ogling the pigs in a blanket⁸⁹.

Alors que Valérie contourne Larry pour quitter la cuisine, il tend le bras pour atteindre les bouchées sur son plateau. En raison des mouvements simultanés, Larry touche le sein de Valérie. Même si l'intention de Larry n'était pas d'agresser Valerie, le malaise qu'elle vit est important à prendre en considération. Toutefois, ce qui est problématique repose dans la façon dont elle rapporte l'événement.

Quand Valerie contacte le bureau de Larry pour se plaindre de l'agression, les événements qu'elle rapporte ne correspondent pas à ce qui s'est réellement produit :

This is regarding him sexually assaulting me at a party. [...] I was catering at a party. Larry was molesting me with his eyes the entire night. And then when

⁸⁸ Traduction libre de l'auteure : « Je meurs de faim. Oh! Des roulés à la saucisse. [...] Oh...Je la suis depuis le début de la soirée et elle n'en a jamais. »

⁸⁹ Traduction libre de l'auteure : Larry : Ah. Te voilà. Je t'ai enfin attrapé.

Valerie : Monsieur, vous devez quitter.

Larry : Quitter? De quoi parles-tu?

Valerie : Je vous demande de quitter parce que vous me reluquez... depuis le début de la soirée.

Larry : Te reluquer? Es-tu cinglée? Je, je, je reluque les roulés à la saucisse.

I went into a pantry, he followed me in, cornered me, and he grabbed my breast. I was lucky to get out of there⁹⁰.

L'écart entre les événements de la soirée et le récit raconté par Valérie est notable. Il est clair par le dialogue et la mise en scène que Larry était intéressé par les bouchées, et non par la serveuse : Larry ne la regardait pas afin de la séduire. De plus, bien que Larry ait réellement suivi la serveuse, il ne s'agissait pas d'un garde-manger, mais plutôt d'une cuisine. De plus, Valérie sous-entend que Larry l'aurait empêchée physiquement de quitter la cuisine : « I was lucky to get out of there⁹¹ ». Ce n'est toutefois pas le cas. Les actions de Larry ont évidemment créé un malaise chez Valérie. Par contre, ses propos sont exagérés par rapport à ce qui s'est réellement produit. Valérie ment donc sur son expérience. En illustrant cette situation, l'épisode véhicule donc le mythe qui soutient que les femmes mentent sur leur viol ou l'inventent (Boyle, 2020; Gavey, 2019; Kahlor et Eastin, 2011).

Constat 3 : Le texte perpétue la fausse croyance qui soutient que les femmes mentent sur leur expérience de violence sexuelle.

Dans cet épisode, en ignorant les normes sociales et en se donnant accès aux corps des femmes dans son entourage, Larry les place en position de subordination. Le texte, par le dialogue et la mise en scène, critique le stéréotype néfaste qui représente les hommes juifs comme des déviants sexuels. Par ailleurs, le personnage de Valérie perpétue la fausse croyance comme quoi les femmes inventent les incidents de harcèlement sexuel.

⁹⁰ Traduction libre de l'auteure : « C'est par rapport au fait qu'il m'a agressé lors d'une soirée. [...] J'étais une serveuse lors d'une fête. Larry m'a molesté du regard toute la soirée. Et quand je suis allée dans le garde-manger, il m'a suivi à l'intérieur, m'a pris au piège, et il a pris mon sein. »

⁹¹ Traduction libre de l'auteure : « J'ai été chanceuse de pouvoir m'en sortir. »

6. Discussion

Dans cette section, nous effectuons un retour sur notre recherche. Grâce à notre analyse détaillée séparée par sitcom (voir Annexe 4 pour une liste des constats), nous pouvons maintenant comparer la représentation de la violence sexuelle dans chacun d'eux et déceler les tendances de notre corpus. Ensuite, l'apport de la recherche est démontré. Finalement, nous exposons les limites de notre étude et les solutions employées afin de borner les effets de ces erreurs.

6.1. Retour sur les résultats

L'objectif de notre recherche est d'offrir un portrait détaillé des épisodes de sitcoms qui traitaient de la violence sexuelle depuis le mouvement #MeToo de 2017. Notre but est d'observer comment elle est représentée, et non de déterminer si elle est positive ou négative. En procédant à une analyse distincte pour chaque texte, nous avons pu examiner en détail chacun d'eux. Maintenant, nous sommes en mesure de mettre en parallèle les représentations incluses dans chacun des épisodes et de tirer des conclusions générales quant aux tendances du corpus. Certaines de ces observations ont déjà été abordées dans la section précédente, alors que d'autres ne permettaient pas une analyse détaillée.

D'abord, il est intéressant de noter que la majorité des sitcoms situe le récit dans le temps par rapport au mouvement #MeToo. Certains épisodes font directement référence au mouvement, en employant les termes « MeToo » ou « Time's Up ». Par exemple, c'est ce que fait le personnage de Glen dans « Back to School » de la série *SuperStore* : « We are living in a brave, new, MeToo, Time's Up, "This Is Us" kind of world⁹² ». Dans d'autres épisodes, les personnages font plutôt allusion à un changement de mentalité, à un nouveau climat ou à une prise de conscience collective. Titus, dans *Unbreakable Kimmy Schmidt*, utilise notamment le terme « reckoning », qui signifie « jugement ». Sinon, certaines personnalités publiques qui ont été accusées de comportements problématiques

⁹² Traduction libre de l'auteure : « Nous vivons dans un nouveau monde, du type MeToo, Time's Up, This is Us. »

dans le cadre du mouvement sont nommées, ce qui permet aussi à l'épisode d'y faire référence et même de s'y insérer. Seulement quatre sitcoms, soit *Schitt's Creek*, *Brooklyn Nine-Nine*, *Working Moms* et *Tuca et Bertie*, n'insèrent pas de référence directe au mouvement dans les épisodes étudiés. Ceci illustre la nature intertextuelle des sitcoms étudiés et le fait qu'ils s'inscrivent dans la réalité sociale (Fiske, 1989). Effectivement, les épisodes font référence et allusion à d'autres textes qui ont traité du mouvement #MeToo, soit des articles de journaux, des publications sur les réseaux sociaux numériques et d'autres formes de communications médiatisées, qui ont informé le public de la polémique. Les textes suggèrent donc une certaine lecture par l'utilisation de l'intertextualité, que Fiske (1989) décrit comme « activating a set of meanings » (p. 17). Ainsi, afin que le public effectue le décodage suggéré par les producteurs et comprenne l'épisode, il doit connaître et discerner ces autres textes, dans ce cas-ci l'actualité qui traitait du mouvement #MeToo.

Le caractère généralisé de la violence sexuelle dans la vie des femmes est exposé dans plusieurs récits. Nous avons effectivement abordé cette idée dans notre analyse détaillée de certains épisodes. Certains textes commentent directement ce problème par le dialogue, comme le fait Amy dans *Brooklyn Nine-Nine* : « This kind of stuff has happened to literally every woman I know⁹³ ». D'autres illustrent cette idée en présentant la violence sexuelle comme vécue par plusieurs personnages féminins de la série. En mettant de l'avant l'étendue de ce problème, ces récits critiquent également le fait qu'il s'agit d'un problème social et non strictement individuel. Ainsi, cet aspect du concept du continuum de la violence est mobilisé (Boyle, 2019b, 2020; Kelly, 2012, 2019). Similairement, certains textes présentent plutôt le lien entre les différentes expériences de violence sexuelle, tel que mis de l'avant par ce concept. Par exemple, les épisodes peuvent tout autant mettre en scène des incidents de harcèlement de rue que des agressions sexuelles, comme c'est le cas pour *One Day at a Time*.

⁹³ Traduction libre de l'auteure : « Ce genre d'événements est arrivé à toutes les femmes que je connais. »

Dans le même ordre d'idées, les textes critiquent les différentes normes sociales qui permettent la perpétuation de la violence sexuelle. D'abord, *One Day at a Time*, *Brooklyn Nine-Nine* et *Tuca & Bertie* exposent la participation de la masculinité hégémonique à la violence sexuelle et condamnent ces performances de *gender*. Ensuite, les lacunes des politiques adoptées dans les milieux de travail pour contrecarrer le harcèlement sexuel et pour protéger les victimes sont illustrées dans les épisodes de *Workin' Moms*, *BoJack Horseman* et *Tuca & Bertie*, mais seulement ces deux derniers critiquent ces failles. Par ailleurs, *SuperStore* réprovoque les scripts sexués et hétéronormatifs qui encouragent la subordination des femmes. Ainsi, nous constatons que certains épisodes condamnent explicitement la violence sexuelle.

En contrepartie, les fausses accusations d'agression ou de harcèlement sexuel sont au centre de quelques récits, que ce soit l'invention d'un incident d'agression ou de harcèlement sexuel (*Working Moms*, *Curb Your Enthusiasm*), une rumeur (*Grown-ish*) ou un malentendu entre les individus (*Unbreakable Kimmy Schmidt*, *Curb Your Enthusiasm*). Bien que notre analyse ne soit pas de nature quantitative, nous considérons révélateur que quatre des treize épisodes du corpus, près du tiers, utilisent cet élément narratif d'une façon ou d'une autre. Ainsi, ces textes surreprésentent les fausses accusations et perpétuent ce mythe sur le viol.

De plus, le mythe sur le viol prétendant que les hommes ne peuvent être victimes de violence sexuelle est entretenu par trois textes. Effectivement, dans *Grown-ish*, cette fausse croyance est au centre de la discussion entre les étudiants et étudiantes. Sans conclusion claire rejetant cette idée, le texte encourage cette façon de penser. Par ailleurs, l'image des deux seules supposées victimes masculines, dans *Unbreakable Kimmy Schmidt*, et *Workin' Moms*, soutient ce mythe. Effectivement, les deux personnages sont féminisés et émasculés, ce qui sous-entend que les « vrais » hommes ne peuvent être des victimes de violence sexuelle.

Dans un autre d'ordre d'idées, il est intéressant d'observer que seulement quatre épisodes montrent réellement les incidents de violence sexuelle, que ce soit du harcèlement sexuel ou des agressions sexuelles. De plus, deux de ces épisodes mettent en

scène des malentendus entre la victime et le présumé agresseur, soit *Unbreakable Kimmy Schmidt* et *Curb Your Enthusiasm*. Dans *Unbreakable Kimmy Schmidt*, l'analepse dans le passé de Titus montre le moment où il est victime de tentative de harcèlement sexuel par une marionnette. Nous estimons que cette scène est possible puisque l'offenseur est une marionnette. Les deux autres textes qui montrent les incidents sont les deux séries animées qui étaient dans notre étude, soit *BoJack Horseman*⁹⁴ et *Tuca & Bernie*. Nous jugeons que cette observation est révélatrice : les sitcoms animés, contrairement aux sitcoms en *live action*, pourraient représenter visuellement des incidents de violence sexuelle. Plusieurs auteurs soutiennent que les sitcoms d'animation sont souvent plus radicaux que les autres genres télévisés et peuvent explorer des sujets tabous, en raison du format animé (Gwynne, 2015; E. Thompson, 2009b; Tueth, 2003). De plus, les quatre séries mentionnées adoptent une esthétique carnavalesque, « qui permet aux discours de résistance d'apparaître » (Esquenazi, 2013, p. 177) et facilite le traitement de sujets controversés (E. Thompson, 2009a). D'abord, le format de l'animation en soi relève de l'esthétique carnavalesque, faisant ainsi que *Tuca & Bertie* et *BoJack Horseman* adoptent cette esthétique (Tueth, 2003). De plus, la présence de personnages prenant la forme d'animaux anthropomorphes dans ces sitcoms perturbe les hiérarchies et structures de pouvoir habituelles (Brandt, 2018). Similairement, dans *Unbreakable Kimmy Schmidt*, les structures de pouvoir sont renversées par l'agression perpétuée par la marionnette sur Titus. L'excentricité des personnages informe l'aspect carnavalesque dans ces quatre séries. Effectivement, des individus normalement marginalisés sont placés au centre de l'intrigue. Parallèlement, dans *Curb Your Enthusiasm*, le personnage de Larry incarne le carnavalesque par son refus de respecter les normes sociales qui fait de lui un personnage grossier et choquant.

Ensuite, il peut être pertinent de prendre en considération la chaîne de diffusion des sitcoms qui ont été analysés afin de révéler les tendances du corpus. Nous semblons

⁹⁴ La scène de violence n'est pas présente dans l'épisode étudié, mais dans l'épisode qui précède.

observer une différence entre les sitcoms diffusés par des chaînes spécialisées ou payantes, ou les plateformes de diffusion en ligne, et les quatre grands réseaux de diffusion américains, ABC, CBS, NBC et FOX. Outre les positions idéologiques des textes, les moyens par lesquels celles-ci sont véhiculées nous apparaissent différents. Principalement, certains textes diffusés sur les chaînes spécialisées et les plateformes de diffusion en ligne, soit *Unbreakable Kimmy Schmidt*, *BoJack Horseman*, *It's Always Sunny in Philadelphia*, *Tuca & Bertie* et *Curb Your Enthusiasm*, mobilisent l'humour et plus particulièrement la satire afin de prendre position. S'adressant à des publics nichés, ces séries peuvent se permettre des transgressions. Ceci résulterait, selon nous, entre autres du fait que les chaînes spécialisées et les plateformes de divertissement en ligne s'adressent à des publics précis (Hermann et al., 2021). Effectivement, les consommateurs et consommatrices de ces séries forment des communautés interprétatives en raison de leur intérêt commun pour ces objets culturels (Esquenazi, 2011; Lindlof, 2009). Selon cette théorie, les communautés interprétatives informent la lecture d'un texte (Escola, 2008; Esquenazi, 2011; Lindlof, 2009) et, par le fait même, les individus « qui partagent la même stratégie d'interprétation face au même produit symbolique forment une "communauté d'interprétation" » (Esquenazi, 2011, p. 201). Ainsi, les membres de l'auditoire savent comment lire les épisodes grâce à leur appartenance à ces communautés interprétatives.

Par ailleurs, il semble que les séries diffusées sur les chaînes principales américaines traitent du sujet en adoptant un récit correspondant aux histoires de violence sexuelle qui ont été mises de l'avant par le mouvement #MeToo. Effectivement, trois des quatre sitcoms diffusées sur les chaînes principales, soit *Murphy Brown*, *Will & Grace* et *Brooklyn Nine-Nine*, mettent en scène des femmes qui ont été victime d'agression sexuelle ou de tentative de viol aux mains d'hommes en position de pouvoir, que ce soit dans leur emploi ou dans l'enseignement supérieur. Selon nous, ceci résulterait de l'auditoire à qui s'adressent les chaînes générales, soit le grand public. Puisque ces récits s'inscrivent directement dans les revendications soulevées par le mouvement #MeToo, nous considérons qu'elles abordent le sujet de façon plus conservatrice, ce qui leur permettrait

d'éviter des critiques les accusant, par exemple, de s'acharner sur les hommes. L'humour est présent dans ces séries, mais il est utilisé afin d'alléger certains moments dramatiques de l'épisode, plutôt que pour ridiculiser ou critiquer les normes sociales et la culture du viol.

Finalement, nous réfléchissons aux conséquences du genre télévisuel lors du traitement de sujets délicats comme la violence sexuelle et le mouvement #MeToo. Tel que nous l'avons mentionné dans nos résumés d'épisode, de nombreux épisodes incluent un ou deux autres récits en plus de celui que nous avons étudié. De plus, à notre connaissance, seulement trois sitcoms, soit *Unbreakable Kimmy Schmidt*, *BoJack Horseman* et *Tuca & Bertie*, abordent ces thèmes dans d'autres épisodes. Ainsi, la présence d'autres récits dans le même épisode et la restriction du sujet à un seul épisode limiteraient l'importance donnée à la violence sexuelle dans les séries (Polletta et Tomlinson, 2014). Nous inférons donc de cette observation que le format du sitcom atténue la gravité du sujet, puisque les épisodes le présentent comme une considération ponctuelle.

Les représentations de la violence dans les sitcoms prennent différentes formes et se contredisent, parfois dans un même texte. Par exemple, dans l'épisode « Time's Up for the Gang » du sitcom *It's Always Sunny in Philadelphia*, la violence sexuelle est critiquée par l'exagération et le ridicule des propos des personnages. Toutefois, dans ce même épisode, les personnages ne font face à aucune conséquence pour leurs comportements problématiques, ce qui pourrait mener à une banalisation d'actions de ce genre. L'épisode de la série *Murphy Brown*, « #MurphyToo », offre une représentation complète et critique de la violence sexuelle et de l'omniprésence de celle-ci dans la vie des femmes. Cependant, le désintérêt des personnages masculins et leur rejet face aux conversations sur la violence sexuelle déresponsabilisent les hommes de leur implication dans la perpétuation de ces normes culturelles. Malgré le mouvement #MeToo et le travail des activistes afin de changer les mentalités en ce qui concerne la violence sexuelle depuis 2017, nous avons observé que les représentations de la violence sexuelle sont parfois progressistes, parfois conservatrices. Tantôt, elles critiquent les mythes sur le viol, tantôt,

les perpétuent. Ainsi, bien que nous puissions observer certaines tendances quant au traitement de la violence sexuelle dans les sitcoms, ces représentations sont éclectiques, hétéroclites et insuffisantes pour créer un réel changement de mentalités face à ce problème.

6.2. Apport de notre recherche

Les apports de notre recherche à la littérature sont multiples. D'abord, contrairement aux autres études recensées dans notre revue de la littérature, notre recherche adopte un angle d'analyse s'intéressant à un genre télévisuel spécifique, soit le sitcom. Ensuite, notre étude est une observation détaillée de la représentation de la violence sexuelle, spécifiquement après le mouvement #MeToo. Notre recherche offre donc un aperçu de la représentation de la violence sexuelle dans les épisodes de sitcoms diffusés dans les trois années suivant le début du mouvement #MeToo et en réaction à celui-ci.

Des recherches récentes ont aussi abordé la représentation de la violence sexuelle à la télévision dans les séries diffusées depuis 2017 (Brown, 2020; Brüning, 2021; Cousineau, 2020; Goulet-Pelletier, 2019; Kornfield et Jones, 2021; Patrick, 2021). À notre connaissance, seulement les mémoires de Françoise Goulet-Pelletier (2019) et de Christina Brown (2020) et l'article de Kornfield et Jones (2021) incluent des épisodes de sitcoms. En revanche, aucune de ses recherches ne traite spécifiquement des sitcoms et les caractéristiques de ce genre télévisuel ne font pas partie des composantes analysées. De plus, certains des épisodes contenus dans notre corpus n'étaient commentés dans aucune des études mentionnées ci-haut. Finalement, d'autres n'avaient pas encore été diffusés au moment de la publication de ces recherches. Ainsi, notre étude illustre comment la violence sexuelle est spécifiquement abordée et représentée dans les sitcoms depuis l'arrivée du mouvement #MeToo, en prenant en considération les caractéristiques spécifiques au genre télévisuel.

Il est pertinent d'étudier comment est représenté ce problème social qui a pris une grande place dans la sphère publique. Il ne s'agit pas d'un nouveau phénomène problématique, mais l'attention donnée dans les médias après les reportages initiaux et le tweet d'Alyssa Milano était inhabituelle (Fileborn et Phillips, 2019). Le traitement de ce

sujet dans les émissions de télévision était donc attendu. Notre recherche permet de tirer un portrait détaillé de la façon dont les sitcoms ont intégré des récits de violence sexuelle dans les quelques années suivant le mouvement. Comme le présentent Polletta et Tomlinson (2014) dans leur recherche sur l'évolution de la représentation du *date rape*, ou du viol par un proche ou une connaissance, dans les séries pour adolescents, les séries télévisées sont en mesure d'adapter leur contenu afin d'incorporer les critiques des activistes, dans cette étude les féministes. Toutefois, elles ont observé qu'après un certain temps le sujet serait abordé de façon superficielle et banale, souvent utilisé comme dispositif narratif. Ainsi, notre étude offre une description détaillée de la représentation actuelle.

6.3. Limites

La taille de notre corpus ainsi que la méthodologie choisie ont fait que la quantité de données à analyser était très importante. Pour cette raison, nous n'avons pas pu aborder et analyser tous les éléments des textes. Ainsi, des choix ont dû être faits quant à ce qui pouvait être analysé dans la recherche et discuté dans ce mémoire. Directement, nous avons tenté de traiter des thèmes ou des concepts les plus forts pour chacun des épisodes, tout en ayant comme objectif de soulever des idées complémentaires d'un texte à l'autre. Nous considérons que ce problème aurait pu être évité si le corpus avait été moins important, que ce soit en limitant par sous-catégories de sitcoms ou par dates, ou en employant une méthodologie différente, par exemple en analysant l'ensemble du corpus simultanément.

Une autre limite de cette étude repose sur le fait que l'analyse était épisodique, prenant en considération seulement un épisode par série. Pour Berridge (2011), ceci peut représenter une faille de la recherche féministe :

Feminist [...] scholars also tend to draw on individual moments or episodes to support their arguments, often at the expense of considering the complexities and ambiguities inherent in long-running series. As such, a sense of these programmes as television, and specifically as *series*, risks becoming lost. (p. 468)

Toutefois, à quelques exceptions près, les récits de violence sexuelle étaient ponctuels et anecdotiques pour les séries étudiées et ne s'inscrivaient pas dans des arcs narratifs sur plusieurs épisodes. À notre connaissance, *Unbreakable Kimmy Schmidt*, *BoJack Horseman* et *Tuca & Bertie* sont les trois seules qui abordaient la violence sexuelle dans d'autres épisodes que ceux étudiés. Ceci a donc peut-être limité notre compréhension des personnages et notre analyse de la représentation de la violence sexuelle. Cependant, nous avons tenté, à l'aide des ressources disponibles en ligne, de nous renseigner adéquatement sur les personnages et les autres récits des séries pour contextualiser les textes analysés. De plus, la structure narrative typique du sitcom est propice pour une analyse épisodique, considérant que la perturbation est, la plupart du temps, résolue à la fin de l'épisode.

L'écart des connaissances personnelles de la chercheuse quant aux séries à l'étude constitue une limite de notre travail de recherche. Effectivement, certains sitcoms avaient déjà été visionnés en raison des intérêts personnels de la chercheuse, alors que d'autres n'étaient pas connus. Afin de restreindre l'effet que pourrait avoir ceci sur la recherche, nous avons obtenu le plus d'informations sur les personnages et les séries en ligne afin de contextualiser notre analyse. À terme, les retombées de cette situation sont, selon nous, minimales et ne constituent pas des inexactitudes.

Nous estimons aussi que le niveau de connaissances de certaines notions culturelles proprement états-uniennes ou de sous-cultures posait problème. Bien que la culture américaine soit, de façon générale, bien connue de la population québécoise, certains éléments ont pu être manqués. Par exemple, il y avait un manque de connaissances sur la culture juive pour procéder à l'analyse de l'épisode de *Curb Your Enthusiasm*, qui utilise de l'humour juif et plusieurs référents culturels typés. Une situation similaire s'est produite avec la série *One Day at a Time* pour la culture latine. Des textes scientifiques portant sur ces séries et leur intégration d'éléments culturels ont pallié en partie ce manque.

Finalement, nous jugeons que la limite principale de notre analyse repose sur le fait que la chercheuse est une femme blanche, cisgenre et hétérosexuelle. Bien que nous ayons

tenté d'adopter une approche intersectionnelle, nous craignons que certaines nuances nous aient échappé. Il est important de noter que la violence sexuelle est largement informée par la suprématie blanche et que les personnes racisées, que ce soit celles qui commettent les agressions ou les victimes, ne reçoivent pas le même traitement que des individus blancs. Nous avons, au mieux de nos connaissances et de nos capacités, adopté une approche intersectionnelle des textes étudiés et critiqué la suprématie blanche qui façonne les textes culturels nord-américains. Cependant, cette critique provient d'une éducation théorique et est sans aucun doute incomplète.

Conclusion

Ce mémoire porte sur les représentations de la violence sexuelle dans les sitcoms depuis le mouvement #MeToo de 2017. L'intersection de deux intérêts personnels, soit le féminisme et les sitcoms, a mené à l'élaboration de ce sujet de recherche. De plus, nous avons observé une augmentation de nombre d'épisodes de séries abordant la violence sexuelle après le début du mouvement #MeToo. Ces récits semblaient se positionner en réaction au mouvement #MeToo.

Par ailleurs, plusieurs recherches ont été effectuées sur ce mouvement. Des ouvrages et recueils pluridisciplinaires ont été publiés dans les années suivantes, adoptant différentes postures et approches. En raison des nombreuses publications sur les réseaux sociaux numériques, ceux-ci sont un terrain fertile pour les études sur les dénonciations des survivants et survivantes de violence sexuelle, tout comme la couverture journalistique dans les médias d'information. Directement en lien avec notre sujet d'étude, soit la représentation de la violence sexuelle à la télévision, d'autres recherches démontrent la pertinence de cet objet, mais aussi le manque à savoir vis-à-vis celui-ci spécifiquement dans les sitcoms. Ainsi, en joignant deux intérêts personnels, les sitcoms et le féminisme, nous arrivons à une interrogation jusqu'alors ignorée dans la recherche scientifique : à la suite à la vague de dénonciations de violence sexuelle du mouvement #MeToo de 2017, comment est représentée la violence sexuelle dans les sitcoms nord-américains ?

Dans le but de répondre à cette interrogation, nous mobilisons des concepts des *cultural studies*, des études sur les sitcoms et des études féministes. Les premiers posent les fondations théoriques quant à l'analyse de textes médiatiques et des représentations. Ensuite, les concepts issus des études sur les sitcoms nous permettent d'identifier les caractéristiques propres à ce genre et ainsi déterminer comment elles participent à la construction des représentations. Des études féministes ressortent les concepts de *gender* et d'intersectionnalité, ainsi que les concepts spécifiques à la violence sexuelle, soit le continuum de la violence sexuelle, les scripts sexuels, les mythes sur le viol et les représentations de la violence sexuelle dans la culture.

L'analyse de contenu était le choix méthodologique évident afin de répondre à notre question de recherche. Qui plus est, nous adoptons une approche qualitative dans le but d'observer en détail comment était représentée la violence. La démarche de thématization en continu, qui consiste à observer les thèmes dans le corpus et à élaborer le cadre conceptuel de façon simultanée, permet de faire ressortir des textes les observations, et par le fait même les concepts permettant cette analyse. Cette approche inductive fait apparaître les observations, plutôt que de leur appliquer un cadre théorique. En joignant une analyse des personnages, une analyse thématique et une analyse du genre télévisuel, il est possible d'explorer les représentations de la violence sexuelle et de ses diverses facettes et de réfléchir à la façon dont le genre télévisuel informe la construction de ces représentations.

Nous avons procédé à une analyse distincte pour chaque épisode, nous permettant ainsi d'effectuer des observations riches pour chacun d'un et donc de dresser un portrait détaillé des représentations de la violence sexuelle dans les sitcoms. Par la suite, nous avons mis en relations nos constats et avons tiré des conclusions générales quant aux tendances de notre corpus. D'abord, la majorité des sitcoms se positionnent par rapport au mouvement #MeToo, que ce soit en employant les mots-clés du mouvement, en référant à un changement de mentalité ou en nommant des célébrités qui ont été ciblées pendant la vague dénonciations. Ensuite, plusieurs facettes de la violence sexuelle et les normes sociales assurant sa perpétuation sont critiquées par les épisodes de notre corpus, dont l'étendue de la violence sexuelle dans la vie des femmes, le continuum de la violence sexuelle, la participation de l'hégémonie masculine à celle-ci, et les scripts sexuels qui encouragent la subordination des femmes. Inversement, le mythe sur le viol prétendant que les victimes mentent et celui affirmant que les hommes ne peuvent être victimes sont reproduits par quatre et trois épisodes respectivement.

Seulement quatre textes montrent des incidents de violence sexuelle. Selon nous, ces quatre sitcoms sont généralement plus marginaux que d'autres de notre corpus, ce qui explique cette possibilité de présenter visuellement la violence. Similairement, nous observons que les séries diffusées sur des chaînes spécialisées ou payantes et sur Netflix

manient l'humour afin de prendre position, ce qui est possible en raison de leur communauté interprétative réceptrice à leur esthétique. À l'inverse, les sitcoms diffusés sur les chaînes principales américaines adoptent des récits plus conservateurs. En conclusion, les représentations de la violence sexuelle sont multiples, contradictoires et hétéroclites, condamnant parfois la culture du viol et parfois, la renforçant.

Ce mémoire s'inscrit dans la foulée de recherches produites sur la représentation de la violence sexuelle et du mouvement #MeToo depuis que ces sujets ont été au centre de la place publique. Notre recherche se distingue des autres études sur ces représentations à la télévision par notre intérêt spécifique pour les sitcoms. Ce genre télévisuel n'avait pas encore été étudié en relation avec le mouvement #MeToo. De surcroît, par cette recherche, nous produisons un portrait détaillé du contenu télévisuel produit dans les années suivant l'explosion du mouvement #MeToo et en réaction à celui-ci.

Notre mémoire a toutefois certaines limites, dont la quantité de données que nous avons à analyser. De plus, les connaissances de la chercheuse sur la culture américaine, particulièrement les éléments spécifiques aux cultures latino-américaine et juive, étaient parfois manquantes. Cependant, certains articles scientifiques comblaient convenablement ces lacunes (Carvalho et al., 2021; del Río et Moran, 2020; Tanny, 2019; Wright, 2011). Finalement, bien que nous ayons appliqué une approche intersectionnelle tout au long de notre recherche, nous reconnaissons que des nuances n'ont peut-être pas été saisies et que notre ignorance a indéniablement teinté notre analyse.

Nous avons tant bien que mal tenté d'identifier la lecture suggérée par la production et d'analyser les représentations de la violence sexuelle et d'en dégager l'idéologie véhiculée en ce sens. Toutefois, en raison de la nature polysémique des textes télévisuels, il est impossible de déterminer quelle lecture en font réellement les membres de l'auditoire. Ainsi, il serait sans doute pertinent d'adopter une posture s'inscrivant dans les études sur la réception afin d'observer comment ces textes, traitant d'enjeux polémiques, sont décodés.

Référence

- Arseneau, P. (2014). *Les représentations de la masculinité dans les productions cinématographiques post-apocalyptiques* [mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke]. Savoirs UdeS. <https://savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/6848>
- Ashley, L. B. (2012). Sitcoms. Dans M. Kosut (dir.), *Encyclopedia of Gender in Media* (p. 338-341). SAGE Publications, Inc.
<https://dx.doi.org/10.4135/9781452218540.n142>
- Askanius, T. et Hartley, J. M. (2019). Framing Gender Justice: A comparative analysis of the media coverage of #metoo in Denmark and Sweden. *Nordicom Review*, 40(2), 19-36. <https://doi.org/10.2478/nor-2019-0022>
- Associated Press. (2018, 2 mars). *Une statue de Harvey Weinstein en robe de chambre installée à Los Angeles*. Le Soleil. <https://www.lesoleil.com/2018/03/02/une-statue-de-harvey-weinstein-en-robe-de-chambre-installee-a-los-angeles-32058aacf029a7e0d82a99249d32da76>
- Auclair, I. et Tanguay, D. (2019). Les violences genrées sont partout, même en milieu de travail : diverses expériences analysées à la lumière du continuum des violences. Dans I. Auclair, L. Suelves Ezquerro et D. Tanguay (dir.), *Violences genrées: enjeux et résistances* (p. 9-30). Presses de l'Université Laval.
- Austerlitz, S. (2014). *Sitcom: A History in 24 Episodes from I Love Lucy to Community*. Chicago Review Press. ProQuest Ebook Central.
- Ball-Change, K. (2022). *About*. Miss Coco Peru. <https://www.misscocoperu.com/about>
- Banet-Weiser, S. et Higgins, K. C. (2022). Television and the “Honest” Woman: Mediating the Labor of Believability. *Television & New Media*, 23(2), 127-147. <https://doi.org/10.1177/15274764211045742>
- Baril, A. (2008). De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler. *Recherches féministes*, 20(2), 61-90. <https://doi.org/10.7202/017606ar>
- Barker, C. (2012). *Cultural Studies : Theory and Practice* (4e édition). SAGE Publications.

- Bellerive, K. et Yelle, F. (2016). Contributions des féminismes aux études en communication médiatique. Dans F. Aubin et J. Rueff (dir.), *Perspectives critiques en communication : Contextes, théories et recherches empiriques* (p. 279-304). Presses de l'Université du Québec.
https://extranet.puq.ca/media/produits/documents/2784_9782760544581.pdf
- Bemiller, M. L. et Schneider, R. Z. (2010). It's not just a joke. *Sociological Spectrum*, 30(4), 459-479. <https://doi.org/10.1080/02732171003641040>
- Berger, A. A. (2020). *Media and Communication Research Methods. An Introduction to Qualitative and Quantitative Approaches* (5^e éd.). SAGE Publications.
- Berridge, S. (2011). Personal Problems and Women's Issues: Episodic sexual violence narratives in US teen drama series. *Feminist Media Studies*, 11(4), 467-481.
<https://doi.org/10.1080/14680777.2011.555967>
- Birthisel, J. et Martin, J. A. (2013). "That's What She Said": Gender, Satire, and the American Workplace on the Sitcom *The Office*. *Journal of Communication Inquiry*, 37(1), 64-80. <https://doi.org/10.1177/0196859912474667>
- Blackstone, A. et McLaughlin, H. (2009). Sexual Harassment. Dans J. O'Brien (dir.), *Encyclopedia of Gender and Society* (vol. 2, p. 762-766). SAGE Publications, Inc.
https://link.gale.com/apps/doc/CX3073900392/GVRL?u=crepuq_usherb&sid=bookmark-GVRL&xid=5cc2e6bc
- Bogen, K. W., Bleiweiss, K. K., Leach, N. R. et Orchowski, L. M. (2021). #MeToo: Disclosure and Response to Sexual Victimization on Twitter. *Journal of Interpersonal Violence*, 36(17-18), 8257-8288.
<https://doi.org/10.1177/0886260519851211>
- Boisvert, S. (2017). Le trouble silencieux des hommes en série. La « masculinité en crise » dans les séries télévisées dramatiques nord-américaines centrées sur des personnages masculins. *Genre en séries*, (5). <https://doi.org/10.4000/ges.871>
- Boisvert, S. (2020). 'Queering' TV, one character at a time: How audiences respond to gender-diverse TV series on social media platforms. *Critical Studies in Television*, 15(2), 183-201. <https://doi.org/10.1177/1749602020914479>
- Bonneville, L., Grosjean, S. et Lagacé, M. (2007). *Introduction aux méthodes de recherche en communication*. Éditions de la Chenelière.
- Boyle, K. (2019a). *#MeToo, Weinstein and Feminism*. Springer International Publishing.
<https://doi.org/10.1007/978-3-030-28243-1>

- Boyle, K. (2019b). What's in a name? Theorising the Inter-relationships of gender and violence. *Feminist Theory*, 20(1), 19-36.
<https://doi.org/10.1177/1464700118754957>
- Boyle, K. (2020). Sexual Violence. Dans K. Ross, I. Bachmann, V. Cardo, S. Moorti et M. C. Scarcelli (dir.), *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication* (p. 1-7). Wiley-Blackwell.
<https://doi.org/10.1002/9781119429128.iegmc093>
- Boyle, K. (2021). Of moguls, monsters, and men. Dans G. Chandra et I. Erlingsdóttir (dir.), *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement* (p. 186-198). Routledge.
- Brandt, S. L. (2018). Horsing Around: Carnavalesque Humor and the Aesthetics of Dehierarchization in Mister Ed. *European journal of American studies*, 13(1), 1-22. <https://doi.org/10.4000/ejas.12474>
- Briggs, P., Kim, A. et Peart, M. (2019). *Canada Digital Video 2019. OTT Drives Higher Levels of Digital Video Usage*. https://contentstorage-na1.emarketer.com/02ea0d1dc4ba2cf577822460ee021bdbp/Canada_Digital_Video_2019_eMarketer.pdf?st=2022-05-16T02%3A41%3A48Z&se=2022-05-16T02%3A51%3A48Z&sp=r&sv=2018-03-28&sr=b&sig=s%2Biq6CINIOVCCwZoKw8wJrGAHhRhBvoY7e%2BcitbxxQc%3D
- Brooks, D. et Hébert, L. (2006). Gender, Race, and Media Representation. Dans B. J. Dow et Julia T. Wood (dir.), *The SAGE Handbook of Gender and Communication* (p. 297-318). SAGE Publications, Inc.
<https://doi.org/10.4135/9781412976053.n16>
- Brown, C. (2020). *Shaping the Story: The Poetry, Television, and Dance of the #Metoo Movement* [mémoire de maîtrise]. ProQuest Dissertations & Theses.
- Brüning, K. (2021). "I'm Neither a Slut, Nor Am I Gonna Be Shamed": Sexual Violence, Feminist Anger, and Teen TV's New Heroine. *Television & New Media*, 1-16. <https://doi.org/10.1177/15274764211015307>
- Bufkin, J. et Eschholz, S. (2000). Images of Sex and Rape. A Content Analysis of Popular Film. *Violence Against Women*, 6(12), 1317-1344.
- Burt, M. R. (1980). Cultural Myths and Supports for Rape. *Journal of Personality and Social Psychology*, 38(2), 217-230.

- Byers, E. S. (1996). How Well Does the Traditional Sexual Script Explain Sexual Coercion? Review of a Program of Research. *Journal of Psychology & Human Sexuality*, 8(1-2), 7-25. https://doi.org/10.1300/J056v08n01_02
- Camp. (s. d.). Dans *Merriam-Webster.com dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/camp>
- Carrillo Rowe, A. (2019). A Long Walk Home: Decolonizing #MeToo. *Women & Language*, 42(1), 169-174.
- Carvalho, A., Dantas Tenório Leite, M. et da Cunha Nichele, P. (2021). One Day at a Time: The Political Limits of the Domestic Sitcom. *Ilha do Desterro*, 74(1), 589-611. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2021.e75557>
- Casey, B., Calvert, B., Casey, N., French, L. et Lewis, J. (2001). Comedy. Dans *Television Studies: The Key Concepts*. Taylor & Francis Group. ProQuest Ebook Central.
- Cavatorta, G. (2020). Gendered Victims. Dans K. Ross, I. Bachmann, V. Cardo, S. Moorti et M. Scarcelli (dir.), *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication* (p. 1-5). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781119429128.iegmc218>
- CEFRIO. (2020a). *NETendances 2019. Fiche génération 2019. Génération Y — 25 à 34 ans*. <https://api.transformation-numerique.ulaval.ca/storage/359/netendances-2019-25-34-ans.pdf>
- CEFRIO. (2020b). *NETendances 2019. Fiche génération 2019. Génération Z — 18 à 24 ans*. <https://api.transformation-numerique.ulaval.ca/storage/360/netendances-2019-18-24-ans.pdf>
- Chanady, T. (2018). Renouveau des narratifs de l'homosexualité féminine à la télévision populaire : Une analyse queer et intersectionnelle des séries américaines *Orange is the New Black* et *Transparent*. Dans A. Rannaud, J. Beaulieu et L. Saint-Martin (dir.), *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes* (p. 125-162). Éditions Codicille. <http://crilcq.org/publications/collections/collection-pregnance/2014/>
- Chanady, T. (2020). La visibilité limitée des représentations lesbiennes/bi/queer à la télévision populaire nord-américaine : analyse critique des processus de production et de réception. *Études Francophones*, 33, 34-54. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.21224.52486>
- Chandra, G. et Erlingsdóttir, I. (dir.). (2021). *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*. Routledge.

- Cheung, K. (2021, 5 juin). *We never needed rape scenes to tell stories of sexual assault – finally, movies & TV are catching up*. Salon.
<https://www.salon.com/2021/06/05/tuca-bertie-sexual-assault-i-may-destroy-you/>
- Citytv Announces 2019 Fall Premiere Dates*. (s. d.). Rogers Media TV Access.
http://www.rogersmediatv.ca/pr_detail.php?id=1503
- Connell, R. (2014). *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie* (édité par M. Hagège et A. Vuattoux). Éditions Amsterdam.
- Connell, R. et Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19(6), 829-859.
<https://doi.org/10.1177/0891243205278639>
- Connell, R. et Pearse, R. (2015). *Gender: In World Perspective* (3e éd.). Polity Press.
- Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes. (2020). *Rapport de surveillance des communication 2019*. <https://crtc.gc.ca/pubs/cmr2019-fr.pdf>
- Cousineau, A. (2020). Représentations du viol dans la télésérie *Fugueuse*. Une analyse de la recomposition des scripts sexuels traditionnels. *Captures*, 5(1).
<https://doi.org/10.7202/1073480ar>
- Cover, R. (2019). Understanding Anger: Ethical Responsiveness and the Cultural Production of Celebrity Masculinities. Dans B. Fileborn et R. Loney-Howes (dir.), *#MeToo and the Politics of Social Change* (p. 301-315). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-15213-0_19
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299.
<https://doi.org/10.2307/1229039>
- Crenshaw, K. (2021). Démarginaliser l'intersection de la race et du sexe : une critique féministe noire du droit antidiscriminatoire, de la théorie féministe et des politiques de l'antiracisme (S. Beaulieu, trad.). *Droit et société*, 108(2), 465-487.
<https://doi.org/10.3917/drs1.108.0465>
- CTV Fall Premiere Dates Announced as Highly Anticipated and Big-Buzz Series Join the Schedule*. (2019, 24 juillet). The Lede. <https://www.bellmedia.ca/the-lede/press/ctv-fall-premiere-dates-announced-as-highly-anticipated-and-big-buzz-series-join-the-schedule/>
- Cuklanz, L. (2000). *Rape on Prime Time: Television, Masculinity, and Sexual Violence*. University of Pennsylvania Press.

- Cuklanz, L. (2006). Gendered Violence and Mass Media Representation. Dans B. J. Dow et J. T. Wood (dir.), *The SAGE Handbook of Gender and Communication* (p. 335-354). SAGE Publications, Inc.
<https://doi.org/10.4135/9781412976053.n18>
- Cuklanz, L. (2019). Representations of Gendered Violence in Mainstream Media. *Questions de communication*, (35), 307-321.
<https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.19487>
- Cuklanz, L. (2020a). Feminist Theory in Communication. Dans K. Ross, I. Bachmann, V. Cardo, S. Moorti et M. Scarcelli (dir.), *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication* (p. 1-11). Wiley-Blackwell.
<https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect157>
- Cuklanz, L. (2020b). Media Representation of Rape and Sexual Assault. Dans K. Ross, I. Bachmann, V. Cardo, S. Moorti et M. Scarcelli (dir.), *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication* (p. 1-5). Wiley-Blackwell.
<https://doi.org/10.1002/9781119429128.iegmc233>
- Cuklanz, L. et Moorti, S. (2006). Television's "New" Feminism: Prime-Time Representations of Women and Victimization. *Critical Studies in Media Communication*, 23(4), 302-321. <https://doi.org/10.1080/07393180600933121>
- Dalton, M. M. et Linder, L. R. (dir.). (2016). The 2010s. Dans *The Sitcom Reader, Second Edition America Re-viewed, Still Skewed* (2^e éd., p. 273-277). State University of New York Press.
<http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4529067>
- David, G. (2018, 12 avril). Workin' Moms: Catherine Reitman talks about "that" season finale storyline. TV, eh? <https://www.tv-eh.com/2018/04/12/workin-moms-catherine-reitman-talks-about-that-season-finale-storyline/>
- De Benedictis, S., Orgad, S. et Rottenberg, C. (2019). #MeToo, popular feminism and the news : A content analysis of UK newspaper coverage. *European Journal of Cultural Studies*, 22(5-6), 718-738. <https://doi.org/10.1177/1367549419856831>
- del Río, E. et Moran, K. C. (2020). Remaking Television: *One Day at a Time's* Digital Delivery and Latina/o Cultural Specificity. *Journal of Communication Inquiry*, 44(1), 5-25. <https://doi.org/10.1177/0196859918825332>
- Dockterman, E. (2020, 22 décembre). *Pop Culture Reckoned With #MeToo in Radical New Ways in 2020—Even as It Receded From Headlines*. Time.
<https://time.com/5924015/sexual-misconduct-movies-tv-me-too/>

- Dougherty, C. et Calafell, B. M. (2019). Before and Beyond #MeToo and #TimesUp: Rape as a Colonial and Racist Project. *Women & Language*, 42(1), 181-185.
- Dykstra-DeVette, T. A. et Tarin, C. (2019). Isolating Structures of Sexual Harassment in Crowdsourced Data on Higher Education. *Women's Studies in Communication*, 42(3), 371-393. <https://doi.org/10.1080/07491409.2019.1641873>
- Easton, A. (2019, 30 juin). *Can We Laugh At #MeToo Storylines On TV? A Trio Of Episodes Show We Can, While Others Emphasize The Seriousness Of The Topic*. Forbes. <https://www.forbes.com/sites/anneeaston/2019/06/30/can-we-laugh-at-metoo-storylines-on-tv-a-trio-of-episodes-show-we-can-while-others-emphasize-the-seriousness-of-the-topic/?sh=517ddb231d99>
- Eckmann, S. (2019, 16 septembre). *Emmy episode analysis: Eugene Levy ('Schitt's Creek') navigates workplace harassment in 'Rock On!'*. GoldDerby. <https://www.goldderby.com/article/2019/emmy-episode-analysis-eugene-levy-schitts-creek/>
- Escola, M. (2008). L'autorité de l'interprète. Les fables théoriques de Stanley Fish. *Acta fabula*, 9(1). <http://www.fabula.org/acta/document3780.php>
- Esquenazi, J.-P. (2011). Quand un produit culturel industriel est-il une « œuvre politique » ? *Réseaux*, 167(3), 189-208. <https://doi.org/10.3917/res.167.0189>
- Esquenazi, J.-P. (2013). Les séries télévisées et l'esthétique carnavalesque. *Cinemas*, 23(2-3), 175-195. <https://doi.org/10.7202/1015189ar>
- Fasula, A. M., Carry, M. et Miller, K. S. (2014). A Multidimensional Framework for the Meanings of the Sexual Double Standard and its Application for the Sexual Health of Young Black Women in the U.S. *The Journal of Sex Research*, 51(2), 170-183. <https://doi.org/10.1080/00224499.2012.716874>
- Feuer, J. (1992). Genre Study and Television. Dans R. C. Allen (dir.), *Channels of Discourse, Reassembled : Television and Contemporary Criticism* (2^e éd., p. 138-160). The University of North Carolina Press.
- Fileborn, B. et Loney-Howes, R. (dir.). (2019). *#MeToo and the Politics of Social Change*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-15213-0>
- Fileborn, B. et Phillips, N. (2019). From 'Me Too' to 'Too Far'? Contesting the Boundaries of Sexual Violence in Contemporary Activism. Dans B. Fileborn et R. Loney-Howes (dir.), *#MeToo and the Politics of Social Change* (p. 99-115). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-15213-0_7

- Filipovic, J. (2008). Offensive Feminism: The Conservative Gender Norms That Perpetuate Rape Culture, and How Feminists Can Fight Back. Dans J. Friedman et J. Valenti (dir.), *Yes Means Yes! Visions of Female Sexual Power and a World Without Rape* (p. 13-28). Seal Press.
- Fiske, J. (1989). *Television Culture*. Taylor & Francis Group.
- Flood, M. (2019). Men and #MeToo: Mapping Men's Responses to Anti-violence Advocacy. Dans B. Fileborn et R. Loney-Howes (dir.), *#MeToo and the Politics of Social Change* (p. 285-300). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-15213-0_18
- Galdi, S. et Guizzo, F. (2021). Media-Induced Sexual Harassment: The Routes from Sexually Objectifying Media to Sexual Harassment. *Sex Roles*, 84, 645-669. <https://doi.org/10.1007/s11199-020-01196-0>
- Garber, M. (2017, 29 septembre). *Will & Grace & Donald*. The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/09/will-and-grace-revival-review/541362/>
- Gavey, N. (2019). *Just Sex? The Cultural Scaffolding of Rape* (2^e éd.). Routledge.
- Gerbner, G., Gross, L., Michael, M. et Signorielli, N. (2002). Growing up with television. The cultivation perspective. Dans *Against the mainstream: the selected works of George Gerbner* (p. 193-213). Peter Land Publishing.
- Ghosh, S., Su, M.-H., Abhishek, A., Suk, J., Tong, C., Kamath, K., Hills, O., Correa, T., Garlough, C., Borah, P. et Shah, D. (2022). Covering #MeToo across the News Spectrum: Political Accusation and Public Events as Drivers of Press Attention. *The International Journal of Press/Politics*, 27(1), 158-185. <https://doi.org/10.1177/1940161220968081>
- Golombisky, K. (2012). Feminism. Dans M. Kosut (dir.), *Encyclopedia of Gender in Media*. SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781452218540.n40>
- Goulet-Pelletier. (2019). *L'évolution des représentations des crimes sexuels et du harcèlement sexuel dans les téléséries américaines de fiction post #Metoo* [mémoire de maîtrise, Université de Montréal]. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/24301/Goulet_Pelletier_Fran%c3%a7oise_2019_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y
- Gray, J., Jones, J. P. et Thompson, E. (2009). The State of Satire, the Satire of State. Dans J. Gray, J. P. Jones et E. Thompson (dir.), *Satire TV: Politics and Comedy in the Post-Network Era* (p. 3-36). NYU Press.

- Greene, K., Banerjee, S. C., Krcmar, M., Bagdasarov, Z. et Ruginyte, D. (2011). Sexual Content on Reality and Fictional Television Shows. *Journal of Health & Mass Communication*, 3(1-4), 276-294.
- Greene, V. S. et Day, A. (2020). Asking for It: Rape Myths, Satire, and Feminist Lacunae. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 45(2), 449-472. <https://doi.org/10.1086/705005>
- Grown-ish*. (2022, 26 mars). Dans *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Grown-ish&oldid=1079448211>
- Gwynne, J. (2015). ‘Might as Well Be Dead’: Domesticity, Irony and Feminist Politics in Contemporary Animation Comedy. *Critical Studies in Television*, 10(2), 55-70. <https://doi.org/10.7227/CST.10.2.5>
- Harrison, M. et Webster, S. (2020). Sexual Violence in Popular Media. Dans K. Ross, I. Bachmann, V. Cardo, S. Moorti et M. Scarcelli (dir.), *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication* (p. 1-9). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781119429128.iegmc180>
- Hartley, J. (2002). Representation. Dans *Communication, culture and media studies : the key concepts* (p. 202-203). Routledge. ProQuest Ebook Central.
- Harvey Weinstein scandal: Who has accused him of what? (2019, 10 janvier). *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-41580010>
- Hermann, E., Morgan, M. et Shanahan, J. (2021). Television, Continuity, and Change: A Meta-Analysis of Five Decades of Cultivation Research. *Journal of Communication*, 71(4), 515-544. <https://doi.org/10.1093/joc/jqab014>
- Hermes, J. (1995). *Reading Women's Magazines*. Polity Press.
- Hindes, S. et Fileborn, B. (2020). “Girl power gone wrong”: #MeToo, Aziz Ansari, and media reporting of (grey area) sexual violence. *Feminist Media Studies*, 20(5), 639-656. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1606843>
- Hogan, J. (2021). Anatomy of a rape: Sexual violence and secondary victimization scripts in U.S. film and television, 1959–2019. *Crime, Media, Culture: An International Journal*, 1-20. <https://doi.org/10.1177/17416590211000388>
- Hutchison, P. (2020). Harvey Weinstein coupable d’agression sexuelle et de viol. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/cinema/2020-02-24/harvey-weinstein-coupable-d-agression-sexuelle-et-de-viol>

- It's Always Sunny in Philadelphia*. (2022, 8 mai). Dans *Wikipédia*.
https://en.wikipedia.org/wiki/It's_Always_Sunny_in_Philadelphia
- Jordan, J. (2004). *The Word of a Woman? Police, Rape, and Belief*. Palgrave Macmillan.
- Kahlor, L. (2013). Rape Perceptions. Dans M. S. Eastin (dir.), *Encyclopedia of Media Violence* (p. 309-309). SAGE Publications, Inc.
<https://doi.org/10.4135/9781452299655.n120>
- Kahlor, L. et Eastin, M. S. (2011). Television's Role in the Culture of Violence Toward Women: A Study of Television Viewing and the Cultivation of Rape Myth Acceptance in the United States. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 55(2), 215-231. <https://doi.org/10.1080/08838151.2011.566085>
- Kaplan, I. (2019, 4 octobre). *The Messy, Hilarious World of Workin' Moms*. Vulture.
<https://www.vulture.com/2019/10/workin-moms-catherine-reitman.html>
- Kathryn Bigelow. (2021, 20 novembre). Dans *Wikipédia*.
https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Kathryn_Bigelow&oldid=188177311
- Kearl, H. (2015). A Human Rights Violation. Dans *Stop Global Street Harassment: Growing Activism Around the World* (p. 1-15). Praeger. ProQuest Ebook Central.
- Kelly, L. (2012). Standing the test of time? Reflections on the concept of the continuum of sexual violence. Dans J. M. Brown et S. L. Walklate (dir.), *Handbook on Sexual Violence* (p. xvii-xxvi). Taylor & Francis Group.
- Kelly, L. (2019). Le *continuum* de la violence sexuelle (M. Tillous, trad.). *Cahiers du Genre*, 66(1), 17-36. <https://doi.org/10.3917/cdge.066.0017>
- Kim, J. L., Sorsoli, C. L., Collins, K., Zylbergold, B. A., Schooler, D. et Tolman, D. L. (2007). From Sex to Sexuality: Exposing the Heterosexual Script on Primetime Network Television. *Journal of Sex Research*, 44(2), 145-157.
<https://doi.org/10.1080/00224490701263660>
- Kornfield, S. et Jones, H. (2021). #MeToo on TV: Popular feminism and episodic sexual violence. *Feminist Media Studies*, 1-16.
<https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1900314>
- Kroløkke, C. et Sørensen, A. S. (2006). Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls. Dans *Gender Communication Theories & Analyses: From Silence to Performance*. SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781452233086>

- Kwong, J. (2018, 11 mai). *Melania Trump « Hoping to Be Freed Next » After the North Korea Hostages, Stephen Colbert Jokes*. Newsweek.
<https://www.newsweek.com/melania-trump-hoping-be-freed-next-after-north-korea-hostages-stephen-colbert-921760>
- Laake, A. et Calkins, C. (2017). Rape Culture. Dans K. L. Nadal (dir.), *The SAGE Encyclopedia of Psychology and Gender* (p. 1403-1405). SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781483384269.n470>
- Lampman, C., Rolfe-Maloney, B., David, E. J. R. et Mandy, Y. (2002). Messages about sex in the workplace: A content analysis of primetime television. *Sexuality & Culture*, 6(4), 3-21.
- Lavigne, J., Auger, A.-M., Lévy, J. J., Engler, K. et Fernet, M. (2013). Les scripts sexuels des femmes de carrière célibataires dans les téléséries québécoises. Études de cas : Tout sur moi, Les hauts et les bas de Sophie Paquin et C.A.1. *Recherches féministes*, 26(1), 185-202. <https://doi.org/10.7202/1016903ar>
- Leduc, L. et Lauzon, V. (2020, 2 janvier). L'onde de choc #metoo. *La Presse*.
<https://www.lapresse.ca/actualites/2020-01-02/l-onde-de-choc-metoo>
- Lemiski, M. (2019, 27 mars). *TV Shows Are Navigating the #MeToo Movement Surprisingly Well*. <https://www.vice.com/en/article/kzdv3z/tv-shows-are-navigating-the-metoo-movement-surprisingly-well>
- Lemke, M. A. (2013). Gender, Effects of Violent Content on. Dans M. S. Eastin (dir.), *Encyclopedia of Media Violence* (p. 173-176). SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781452299655.n71>
- Leray, C. (2008). *L'analyse de contenu. De la théorie à la pratique. La méthode Morin-Chartier*. Presses de l'Université du Québec.
- Lindlof, T. R. (2009). Interpretive Communities Theory. Dans S. Littlejohn et K. Foss (dir.), *Encyclopedia of Communication Theory* (p. 555-557). SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781412959384.n208>
- List of *BoJack Horseman* episodes. (2022, 7 mai). Dans *Wikipédia*.
https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_BoJack_Horseman_episodes
- List of *Brooklyn Nine-Nine* characters. (2022, 5 mai). Dans *Wikipédia*.
https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Brooklyn_Nine-Nine_characters
- List of *Curb Your Enthusiasm* episodes. (2022, 28 avril). Dans *Wikipédia*.
https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Curb_Your_Enthusiasm_episodes

- List of *Superstore* characters. (2022, 16 avril). Dans *Wikipédia*.
https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Superstore_characters
- List of *Will & Grace* episodes. (2021, 2 décembre). Dans *Wikipedia*.
https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_Will_%26_Grace_episodes&oldid=1058339297
- Logan, L. S. (2015). Street Harassment: Current and Promising Avenues for Researchers and Activists. *Sociology Compass*, 9(3), 196-211.
<https://doi.org/10.1111/soc4.12248>
- Lonsway, K. A. et Fitzgerald, L. F. (1994). Rape Myths. In Review. *Psychology of Women Quarterly*, 18(2), 133-164. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1994.tb00448.x>
- Mack, A. N. et McCann, B. J. (2021). “Harvey Weinstein, monster”: antiblackness and the myth of the monstrous rapist. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 18(2), 103-120. <https://doi.org/10.1080/14791420.2020.1854802>
- Malinowska, A. (2020). Waves of Feminism. Dans K. Ross, I. Bachmann, V. Cardo, S. Moorti et M. Scarcelli (dir.), *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication* (p. 1-7). Wiley-Blackwell.
<https://doi.org/10.1002/9781119429128.iegmc096>
- Meier, M. R. et Medjesky, C. A. (2018). *The Office* was asking for it: “that’s what she said” as a joke cycle that perpetuates rape culture. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 15(1), 2-17.
<https://doi.org/10.1080/14791420.2017.1394578>
- Mills, B. (2009). *The sitcom*. Edinburgh University Press.
<http://universitypublishingonline.org/edinburgh/ebook.jsf?bid=CBO9780748637539>
- Mills, B. (2014). Sitcoms. Dans S. Attardo (dir.), *Encyclopedia of Humor Studies*. SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781483346175.n313>
- Mireanu, S. (2019, 3 juin). *Coming This Fall To GlobalTV: Our 2019 2020 Primetime Schedule*. Global. <https://www.globaltv.com/articles/coming-this-fall-to-globaltv-our-2019-2020-primetime-schedule/>
- Molina Guzmán, I. et Valdivia, A. N. (2004). Brain, Brow, and Booty: Latina Iconicity in U.S. Popular Culture. *The Communication Review*, 7(2), 205-221.
<https://doi.org/10.1080/10714420490448723>

- Monteil, L. (2021). Scripts sexuels. Dans J. Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre* (p. 692-704). La Découverte.
<https://doi.org/10.3917/dec.renne.2021.01.0692>
- Montemurro, B. (2003). Not a Laughing Matter: Sexual Harassment as “Material” on Workplace-Based Situation Comedies. *Sex Roles*, 48(9/10), 433-445.
<https://doi.org/10.1023/A:1023578528629>
- Moraldo, D. (2014). Raewyn Connell, Masculinités. Enjeux sociaux de l’hégémonie. *Lectures*. <https://doi.org/10.4000/lectures.13753>
- Morgan, David. L. (2008). Snowball Sampling. Dans L. M. Given (dir.), *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (p. 816). SAGE Publications, Inc.
<https://doi.org/10.4135/9781412963909.n425>
- Morgan, M. (2015). Effects and Cultivation. Dans M. Alvarado, M. Buonanno, H. Gray et T. Miller (dir.), *The SAGE Handbook of Television Studies* (p. 356-365). SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781473910423.n26>
- Murphy Brown*. (2022, 6 février). Dans *Wikipédia*.
https://en.wikipedia.org/wiki/Murphy_Brown
- Murphy Brown*. (s. d.). Murphy Brown Wiki.
https://murphybrown.fandom.com/wiki/Murphy_Brown
- Nilsson, B. et Lundgren, A. S. (2021). The #MeToo Movement: Men and Masculinity in Swedish News Media. *The Journal of Men’s Studies*, 29(1), 8-25.
<https://doi.org/10.1177/1060826520913613>
- Nussbaum, E. (2019, 27 mai). *TV’s Reckoning With #MeToo*. The New Yorker.
<https://www.newyorker.com/magazine/2019/06/03/tvs-reckoning-with-metoo>
- Observateur des technologies médias. (s. d.). *Aperçu des cinq grandes tendances*.
<https://mtm-otm.ca/Download.ashx?file=/Files/Reports/122/Apercu%20des%20grandes%20tendances%20-%20Public%20-%20FR%20FINAL.pdf>
- O’Byrne, R., Rapley, M. et Hansen, S. (2006). ‘You Couldn’t Say “No”, Could You?’: Young Men’s Understandings of Sexual Refusal. *Feminism & Psychology*, 16(2), 133-154. <https://doi.org/10.1177/0959-353506062970>
- O’Hara, S. (2012). Monsters, playboys, virgins and whores: Rape myths in the news media’s coverage of sexual violence. *Language and Literature*, 21(3), 247-259.
<https://doi.org/10.1177/0963947012444217>

- One Day at a Time* (2017 TV series). (2022, 20 janvier). Dans *Wikipédia*.
[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=One_Day_at_a_Time_\(2017_TV_series\)&oldid=1066909323](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=One_Day_at_a_Time_(2017_TV_series)&oldid=1066909323)
- Onwuachi-Willig, A. (2018). What about #UsToo?: The Invisibility of Race in the #MeToo Movement. *Yale Law Journal Forum*, 128, 105-120.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2021). L'analyse thématique. Dans *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (5e édition, p. 269-359). Armand Colin.
- Palys, T. (2008). Purposive Sampling. Dans L. M. Given (dir.), *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (p. 698). SAGE Publications, Inc.
<https://doi.org/10.4135/9781412963909.n349>
- Patrick, S. (2021). You get to stop him! Gendered violence and interactive witnessing in Netflix's *Kimmy vs The Reverend*. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 16(1), 30-46.
<https://doi.org/10.1177/1749602020976914>
- Pérez, R. et Greene, V. S. (2016). Debating rape jokes vs. rape culture: framing and counter-framing misogynistic comedy. *Social Semiotics*, 26(3), 265-282.
<https://doi.org/10.1080/10350330.2015.1134823>
- Phipps, A. (2019). « Every Woman Knows a Weinstein »: Political Whiteness and White Woundedness in #MeToo and Public Feminisms around Sexual Violence. *Feminist Formations*, 31(2), 1-25. <https://doi.org/10.1353/ff.2019.0014>
- Phipps, A. (2021). White tears, white rage: Victimhood and (as) violence in mainstream feminism. *European Journal of Cultural Studies*, 24(1), 81-93.
<https://doi.org/10.1177/1367549420985852>
- Pichette, P. (2020, 21 juillet). La liste des personnalités publiques touchées continue de s'allonger. *Le Nouvelliste*. <https://www.lenouveliste.ca/actualites/la-liste-des-personnalites-publiques-touchees-continue-de-sallonger-9219f1e7592bfd2f610e73f730b57960>
- Pires, A. P. (1997). Échantillonnage et recherche qualitative : essai théorique et méthodologique. Dans J. Poupart, J.-P. Deslauriers, L.-H. Groulx, A. Laperrière, R. Mayer et A. P. Pires (dir.), *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques* (p. 113-169). gaëtan morin éditeur.
- Polletta, F. et Tomlinson, C. (2014). Date Rape After the Afterschool Special: Narrative Trends in the Televised Depiction of Social Problems. *Sociological Forum*, 29(3), 527-548. <https://doi.org/10.1111/socf.12102>

- Projansky, S. (2001). *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York University Press.
- Provencher, D. (2016). Sealed with a Kiss: Heteronormative Narrative Strategies in NBC's Will & Grace. Dans M. M. Dalton et L. R. Linder (dir.), *The Sitcom Reader, Second Edition America Re-viewed, Still Skewed* (2^e éd., p. 259-272). State University of New York Press.
<http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4529067>
- Pugh, T. (2018). *The Queer Fantasies of the American Family Sitcom*. Rutgers University Press. <https://www.degruyter.com/isbn/9780813591759>
- Quimby, K. (2005). Will & Grace: Negotiating (Gay) Marriage on Prime-Time Television. *Journal of Popular Culture*, 38(4), 713-731.
<https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.2005.00137.x>
- Radway, J. (1984). Interpretive Communities and Variable Literacies: The Functions of Romance Reading. *Daedalus*, 113(3), 49-73.
- Rice, L. (2019a, 13 mai). See FOX's 2019-2020 prime-time schedule. Entertainment Weekly. <https://ew.com/tv/2019/05/13/fox-2019-2020-primetime-schedule/>
- Rice, L. (2019b, 13 mai). See NBC's fall 2019-20 prime-time schedule | EW.com. Entertainment Weekly. <https://ew.com/tv/2019/05/12/nbc-fall-primetime-schedule/>
- Rice, L. (2019c, 14 mai). See ABC's fall 2019-2020 prime-time TV schedule. Entertainment Weekly. <https://ew.com/tv/2019/05/14/abc-fall-2019-2020-primetime-schedule/>
- Rice, L. (2019d, 15 mai). See CBS' fall 2019-20 prime-time schedule. Entertainment Weekly. <https://ew.com/tv/2019/05/15/cbs-fall-2019-20-primetime-schedule/>
- Romero, A. (2019, 6 février). Why Grown-ish Tackled That Thorny College Campus Sex Debate. Refinery29. <https://www.refinery29.com/en-us/2019/02/223684/grownish-season-2-episode-7-recap-cash-enthusiastic-sober-consent>
- Rooster. (s. d.). Dans *Merriam-Webster.com dictionnaire*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/rooster>
- Rosen, D. et Wise, W. (2015). Comédie. Dans *L'Encyclopédie Canadienne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/comedie-2>

- Rutherford, P. (2015). Programmation télévisuelle. Dans *L'Encyclopédie Canadienne*.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/programmation-televisuelle>
- Saumure, K. et Given, L. M. (2008). Nonprobability Sampling. Dans L. M. Given (dir.),
The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods (p. 563). SAGE
Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781412963909.n289>
- Schneider, M. (2019, 22 mai). *100 Most-Watched TV Shows of 2018-19: Winners and Losers*. Variety. <https://variety.com/2019/tv/news/most-watched-tv-shows-highest-rated-2018-2019-season-game-of-thrones-1203222287/>
- Seal, L. (2022). Sexual Violence. Dans *Gender, Crime and Justice* (p. 61-92). Palgrave
Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-87488-9_3
- Shanahan, J. (2009). Cultivation Theory. Dans S. Littlejohn et K. Foss (dir.),
Encyclopedia of Communication Theory (vol. 1, p. 254-257). SAGE
Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781412959384.n94>
- Silverman, R. E. (2012). Stereotypes. Dans M. Kosut (dir.), *Encyclopedia of Gender in
Media* (p. 373-375). SAGE Publications, Inc.
<https://doi.org/10.4135/9781452218540.n155>
- Simon, W. et Gagnon, J. H. (2003). Sexual Scripts: Origins, Influences and Changes.
Qualitative Sociology, 26(4), 491-497.
<https://doi.org/10.1023/B:QUAS.0000005053.99846.e5>
- Snyder, J. A. et Scherer, H. L. (2015). Sexual Victimization in the U.S. Military. Dans
T. Richards et C. Marcum (dir.), *Sexual Victimization: Then and Now* (p.
193-210). SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781483398396.n11>
- Sobande, F. (2019). Awkward Black girls and post-feminist possibilities: Representing
millennial Black women on television in *Chewing Gum* and *Insecure*. *Critical
Studies in Television*, 14(4), 435-450.
<https://doi.org/10.1177/1749602019870298>
- Stanger, T. (2019, 22 mars). *The Importance of Tackling the #MeToo Movement in
Modern Sitcoms*. Screen Queens. <https://screen-queens.com/2019/03/22/me-too-in-modern-sitcoms/>
- Starkey, J. C., Koerber, A., Sternadori, M. et Pitchford, B. (2019). #MeToo Goes
Global: Media Framing of Silence Breakers in Four National Settings. *Journal of
Communication Inquiry*, 43(4), 437-461.
<https://doi.org/10.1177/0196859919865254>

- Strain, M. L., Martens, A. L. et Saucier, D. A. (2016). "Rape is the new black": Humor's potential for reinforcing and subverting rape culture. *Translational Issues in Psychological Science*, 2(1), 86-95. <https://doi.org/10.1037/tps0000057>
- Tanny, J. (2019). Curb Your Orgasm: Larry David and the Schlimazel as Sexual Deviant. *Jewish Film & New Media: An International Journal*, 7(2), 161-186. <https://doi.org/10.13110/jewifilmnewmedi.7.2.0161>
- Taylor, L. D., Alexopoulos, C. et Ghaznavi, J. (2016). Touchy Subjects: Sex in the Workplace on Broadcast, Cable, and Internet Television. *Sex Roles*, 75(9-10), 476-489. <https://doi.org/10.1007/s11199-016-0642-x>
- Thompson, E. (2009a). Good Demo, Bad Taste: South Park as Carnavalesque Satire. Dans J. Gray, J. P. Jones et E. Thompson (dir.), *Satire TV: Politics and Comedy in the Post-Network Era* (p. 213-232). NYU Press.
- Thompson, E. (2009b). « I Am Not Down with That »: King of the Hill and Sitcom Satire. *Journal of Film and Video*, 61(2), 38-51.
- Thompson, L. J. (2015). Nothing Suits Me like a Suit: Performing Masculinity in *How I Met Your Mother*. *Critical Studies in Television*, 10(2), 21-36. <https://doi.org/10.7227/CST.10.2.3>
- TIME'S UP Now. (2021). *Our Story*. TIME'S UP Now. <https://timesupnow.org/about/our-story/>
- Tolbert, W. (2019). A Funny Black Man and His Southern Friend: *30 Rock*'s Troubling (of) Representations. *The Journal of Popular Culture*, 52(5), 1120-1140. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12839>
- Tuca & Bertie (TV Series 2019–2021) - Full Cast & Crew*. (s. d.). IMDb. <http://www.imdb.com/title/tt8036272/fullcredits>
- Tueth, M. V. (2003). Back to the Drawing Board: The Family in Animated Television Comedy. Dans C. Stabile et M. Harrison (dir.), *Prime Time Animation. Television Animation and American Culture* (p. 133-146). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315015545>
- Tully, M. (2018). Constructing a feminist icon through erotic friend fiction: millennial feminism on *Bob's Burgers*. *Critical Studies in Media Communication*, 35(2), 194-207. <https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1398831>
- Turchik, J. A. et Edwards, K. M. (2012). Myths about male rape: A literature review. *Psychology of Men & Masculinity*, 13(2), 211-226. <https://doi.org/10.1037/a0023207>

- Turchik, J. A. et Wilson, S. M. (2010). Sexual assault in the U.S. military: A review of the literature and recommendations for the future. *Aggression and Violent Behavior, 15*(4), 267-277. <https://doi.org/10.1016/j.avb.2010.01.005>
- TVA Publications. (2019). *TV Hebdo, 60*(45).
- Unbreakable Kimmy Schmidt*. (2022, 17 avril). Dans *Wikipédia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Unbreakable_Kimmy_Schmidt
- Vera-Gray, F. (2017). Introduction. Dans *Men's Intrusion, Women's Embodiment. A critical analysis of street harassment* (p. 2-19). Routledge.
- Vera-Gray, F. et Kelly, L. (2020). Contested gendered space: public sexual harassment and women's safety work. *International Journal of Comparative and Applied Criminal Justice, 44*(4), 265-275. <https://doi.org/10.1080/01924036.2020.1732435>
- Villarreal, Y. (2018, 21 décembre). In 2018, prominent TV shows took a stand on #MeToo and its aftermath. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-metoo-episodes-tv-2018-story.html>
- Vividata. (2019, automne). [Télévision - Population ayant écouté au moins un épisode de sitcom dans le dernier mois, selon la région et l'âge : 18+ (Automne 2019)] [Jeu de données]. Vividata. <https://vividata.dapresy.com/>
- Vuattoux, A. (2013). Penser les masculinités. *Les Cahiers Dynamiques, 58*(1), 84-88. <https://doi.org/10.3917/lcd.058.0084>
- Watson, J. et Hill, A. (2015). Representation. Dans *Dictionary of media and communication studies* (p. 271). Bloomsbury Academic. ProQuest Ebook Central.
- Weiss, K. G. (2010). Male Sexual Victimization: Examining Men's Experiences of Rape and Sexual Assault. *Men and Masculinities, 12*(3), 275-298. <https://doi.org/10.1177/1097184X08322632>
- Wiederman, M. W. (2005). The Gendered Nature of Sexual Scripts. *The Family Journal, 13*(4), 496-502. <https://doi.org/10.1177/1066480705278729>
- Wittmer, C. (s. d.). « *Will & Grace* » takes aim at Trump in its return to TV after 11 years. Business Insider. <https://www.businessinsider.com/will-and-grace-premiere-recap-lots-of-trump-jokes-2017-9>

- Wright, B. (2011). "Why Would You do That, Larry?": Identity Formation and Humor in Curb Your Enthusiasm. *The Journal of Popular Culture*, 44(3), 660-677.
<https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00854.x>
- Yang, Y. (2020). What's Hegemonic about Hegemonic Masculinity? Legitimation and Beyond. *Sociological Theory*, 38(4), 318-333.
<https://doi.org/10.1177/0735275120960792>
- Zimdars, M. (2018). Having it both ways: *Two and a Half Men*, *Entourage*, and televising post-feminist masculinity. *Feminist Media Studies*, 18(2), 278-293.
<https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1308411>

Annexe 1 : Corpus

Épisodes composant le corpus à l'étude

Sitcom	Épisode	Nom de l'épisode	Scénarisation	Réalisation	Durée	Animé	Date	Chaîne
Unbreakable Kimmy Schmidt	S4E1	Kimmy Is... Little Girl, Big City!	Sam Means	Tristram Shapeero	26:18	Non	30/05/18	Netflix
BoJack Horseman	S5E12	The Stopped Show	Joanna Calo	Anne Walker	26:18	Oui	14/09/18	Netflix
It's Always Sunny in Philadelphia	S13E4	Time's Up for the Gang	Megan Ganz	Kat Coiro	21:01	Non	26/09/18	FXX
SuperStore	S4E1	Back to School	Jonathan Green	Matt Sohn	21:50	Non	04/10/18	NBC
Murphy Brown (2018)	S11E3	#MurphyToo	Gina Ippolito Skander Halim	Don Scardino	21:19	Non	11/10/18	CBS
Will & Grace	S10E5	Grace's Secret	Suzanne Martin	James Burrows	21:23	Non	01/11/18	NBC
Grown-ish	S2E7	Messy	Richard Brandon Manus	Linda Mendoza	20:35	Non	06/02/19	Freeform
One Day at a Time	S3E2	Outside	Gloria Calderón Kellett Mike Royce	Pamela Fryman	24:39	Non	08/02/19	Netflix
Schitt's Creek	S5E6	Rock On!	David West Read	Laurie Lynd	21:55	Non	12/02/19	CBC
Brooklyn Nine-nine	S6E8	He Said, She Said	Lang Fisher	Stephanie Beatriz	21 :44	Non	28/02/19	NBC
Workin' Moms	S3E10	Creamed	Daniel Gold Catherine Reitman	Renuka Jeyapalan	22 :09	Non	07/03/19	CBC
Tuca & Bernie	S1E2	The Promotion	Lisa Hanawalt	Aaron Long	25 :59	Oui	03/05/19	Netflix
Curb Your Enthusiam	S10E1	Happy New Year	Larry David Jeff Schaffer Steve Leff	Jeff Schaffer	36 :47	Non	19/01/20	HBO

Annexe 2 : Liste des traits de personnalité primaires

Actif	Créatif	Froid
Agressif	Cruel	Généreux
Alerte	Curieux	Gracieux
Altruiste	Cynique	Grossier
Ambitieux	Débrouillard	Habile
Amical	Délicat	Hautain
Amusant	Déloyal	Hédoniste
Apathique	Dépendant	Honnête
Arrogant	Désinvolte	Hostile
Articulé	Désorganisé	Humble
Asocial	Détendu	Idéaliste
Astucieux	Déterminé	Impassible
Athée	Dévoué	Impatient
Athlétique	Discipliné	Imprudent
Attentionné	Discret	Impulsif
Audacieux	Distrait	Indépendant
Autocritique	Dogmatique	Indifférent
Autonome	Dominant	Individualiste
Autoritaire	Doux	Ingrat
Avare	Dynamique	Inoffensif
Aventureux	Efficace	Insensible
Avide de pouvoir	Égocentrique	Insouciant
Bienveillant	Élégant	Instruit
Bizarre	Empathique	Intense
Calculateur	Énervé	Intransigent
Calme	Énigmatique	Intuitif
Charismatique	Entêté	Irrationnel
Charitable	Enthousiaste	Irréaliste
Clément	Envieux	Irrespectueux
Compétitif	Équilibré	Irresponsable
Complaisant	Erratique	Irritable
Complexe	Exigeant	Jovial
Conciliant	Extravagant	Juste
Confiant	Faible	Lâche
Conformiste	Fait confiance	Leadership
Conscientieux	Familial	Loyal
Conséquent	Ferme	Maladroit
Coopératif	Fiable	Malhonnête
Courageux	Fier	Manipulateur
Courtois	Fort	Mature

Mécontent	Persuasif	Satisfait
Méprisant	Peur de la solitude	Sceptique
Méthodique	Peureux	Scrupuleux
Méticuleux	Poli	Séducteur
Moqueur	Ponctuel	Sens du sacrifice
Naïf	Possessif	Sensible
Narcissique	Prévisible	Sérieux
Négatif	Prévoyant	Serviable
Nostalgique	Propre	Sexiste
Obéissant	Protecteur	Sociable
Objectif	Provocateur	Soucieux
Observateur	Prudent	Soumis
Opportuniste	Puéril	Sournois
Optimiste	Raciste	Spontané
Organisé	Rationnel	Stoïque
Ouvert	Religieux	Suave
Pacifique	Réservé	Subjectif
Paresseux	Résilient	Subtil
Passif	Respectueux	Superstitieux
Passionné	Responsable	Talentueux
Paternaliste	Rêveur	Timide
Paternel	Rigoureux	Tolérant
Patient	Romantique	Tranquille
Patriotique	Sage	Travaillant
Pédagogue	Sait s'adapter	Violent
Perfectionniste	Sans scrupules	Volubile
Perspicace	Sarcastique	

Annexe 3 : Tableau des traits dits masculins ou féminins

Traits dits masculins	Traits dits féminins
Accomplissement (attirant via les)	Physique (attirant via le)
Actif	Passif
Agressif	Pacifique
Ambitieux	Satisfait
Analytique	Intuitif
Athée	Religieux
Autonome	Dépendant
Aventureux	Prudent
Bruyant	Tranquille
Cache ses émotions	Exprime ses émotions
Calme lors d'une crise	Agité lors d'une crise
Compétitif	Coopératif
Comprends le monde et ses réalités	Ne comprends pas le monde et ses réalités
Confiant	Timide
Courageux	Peureux
Direct	Cachotier
Dominant	Soumis
Fort	Faible
Grossier	Poli
Habile en affaires	Peu habile en affaires
Intéressé par la science	Désintéressé par la science
Intransigent	Conciliant
Laconique	Volubile
Leadership	Peu de leadership
N'apprécie pas l'art ni la littérature	Apprécie l'art et la littérature
Ne pleure jamais	Pleure souvent
Objectif	Subjectif
Orienté vers le travail	Orienté vers la maison

Annexe 4 : Liste des constats

***Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Is... Little Girl, Big City! »**

Constat 1 : L'épisode présente le harcèlement sexuel comme un problème personnel du personnage et non comme un enjeu sociétal et culturel.

Constat 2 : Bien que l'épisode représente la portée de la violence sexuelle chez les femmes et les minorités, les implications des diverses oppressions ne sont pas soulevées.

Constat 3 : Le mythe sur l'impossibilité des hommes d'être victimes de violence sexuelle est perpétué par ce texte.

***BoJack Horsman*, « The Stopped Show »**

Constat 1 : Dans cet épisode, la victime est en contrôle du discours qui entoure son agression.

Constat 2 : L'*othering* de BoJack ne permet pas une discussion critique des normes sociétales qui perpétuent la violence sexuelle.

Constat 3 : Les normes structurelles sont illustrées dans cet épisode.

***It's Always Sunny in Philadelphia*, « Time's Up for the Gang »**

Constat 1 : La satire permet la critique de la violence sexuelle par les discours excessifs de personnages marginaux.

Constat 2 : L'absence de conséquences aux actions de violence sexuelle les banalise.

Constat 3 : Les personnages dénigrent les femmes, ce qui perpétue la culture du viol.

***SuperStore*, « Back to School »**

Constat 1 : Le texte critique les scripts sexuels traditionnels genrés et hétéronormatifs.

Constat 2 : Malgré la présence de blagues sexistes, le texte critique ces propos.

***Murphy Brown*, « #MurphyToo »**

Constat 1 : L'épisode illustre le concept du continuum de la violence sexuelle par la représentation de l'omniprésence de la violence sexuelle dans la vie des femmes.

Constat 2 : Les personnages de Frank et de Miles, par leurs réactions aux discussions sur la violence sexuelle, déresponsabilisent les hommes de leur participation au démantèlement de la culture qui la perpétue.

Constat 3 : L'épisode démontre l'impact du mouvement #MeToo sur les définitions sociales de la violence sexuelle et comment les femmes peuvent donner sens aux expériences qu'elles ont vécues grâce à cette évolution.

Constat 4 : Le texte offre un récit dans lequel la victime reprend le contrôle.

Will & Grace, « Grace's Secret »

Constat 1 : L'épisode illustre comment la peur de ne pas être crues empêche les victimes à dénoncer leur agression.

Constat 2 : L'épisode « Grace's Secret » expose et critique les discours réfractaires au mouvement #MeToo.

Constat 3 : Le texte moque certains comportements de violence sexuelle ce qui, par le fait même, les banalise.

Grown-ish, « Messy »

Constat 1 : L'acceptation *des fausses croyances sur les victimes masculines de viol et d'agression sexuelle* entretient et encourage cette position.

Constat 2 : Par les opinions des personnages sur le sujet, le texte écarte le concept de coercition dans les rapports hétérosexuels.

Constat 3 : Cet épisode représente le consentement comme la simple absence d'un refus, ce qui ne correspond pas aux normes actuelles.

One Day at a Time, « Outside »

Constat 1 : Le texte offre une vision intersectionnelle de la violence sexuelle vécue par ses personnages.

Constat 2 : La représentation de la violence sexuelle dans cet épisode s'accorde avec le concept du continuum de la violence sexuelle.

Constat 3 : Le texte réprovoque les performances de masculinité toxique et sa participation dans la violence sexuelle.

Schitt's Creek, « Rock On! »

Constat 1 : Le texte illustre l'évolution qui a eu lieu dans les comportements sexuels et amoureux acceptés dans les milieux de travail.

Brooklyn Nine-Nine, « He Said, She Said »

Constat 1 : Le concept de continuum de la violence sexuelle, issu des études féministes, est présent dans ce récit.

Constat 2 : L'épisode soutient à la fois que le système juridique n'accompagne pas adéquatement les victimes dans leurs dénonciations, mais qu'il est important qu'elles dénoncent leurs agresseurs.

Constat 3 : Les victimes de violence sexuelle dans cet épisode n'adhèrent pas aux stéréotypes, et l'agresseur, qui adhère à une masculinité hégémonique, est critiqué.

Constat 4 : L'humour utilisé dans ce texte permet d'atténuer la lourdeur de l'épisode, mais ne banalise pas le sujet de celui-ci.

***Workin' Moms*, « Creamed »**

Constat 1 : Bien que la supposée victime admette que son accusation de harcèlement sexuel est fautive, l'épisode représente une situation ambiguë de déséquilibre de pouvoir.

Constat 2 : La fautive croyance comme quoi une grande partie des accusations de violence sexuelle seraient inventées est perpétuée dans cet épisode.

Constat 3 : La victime est émasculée par les autres personnages, ce qui participe aux fautes croyances sur les victimes masculines.

***Tuca & Bertie*, « The Promotion »**

Constat 1 : Par l'entremise du personnage de Dirk, la série critique la nouvelle masculinité hégémonique et sa participation à la violence sexuelle.

Constat 2 : Par l'utilisation de l'humour, les ressources désuètes offertes aux victimes de harcèlement sexuel au travail sont soulevées et critiquées.

Constat 3 : Par les caractéristiques du genre télévisuel, la critique des comportements de harcèlement sexuel en milieu de travail est limitée et ceux-ci sont normalisés.

***Curb Your Enthusiasm*, « Happy New Year »**

Constat 1 : Le droit que se donne Larry au corps des femmes de son entourage perpétue leur subordination.

Constat 2 : La représentation de Larry comme déviant sexuel est une critique de ce stéréotype négatif lié aux hommes juifs.

Constat 3 : Le texte perpétue la fautive croyance qui soutient que les femmes mentent sur leur expérience de violence sexuelle.