

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

LA REPRÉSENTATION DU GENRE FÉMININ ET DE LA SEXUALITÉ
FÉMININE DANS LES FICTIONS TÉLÉVISUELLES QUÉBÉCOISES
DE 1960 À 2005

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
À LA MAÎTRISE EN HISTOIRE

PAR
JESSIE MORIN

MARS 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier ma famille pour leur support et pour leurs encouragements dans tous mes projets présents. Merci d'être là pour moi. J'aimerais aussi remercier ma directrice de recherche, Karine Hébert, pour le temps, la confiance et la patience accordés. Merci aussi pour l'inspiration que tu m'as apportée.

J'aimerais remercier le centre d'archives de Radio-Canada, et tout particulièrement madame Suzie Houde pour son temps et son soutien. La disponibilité et l'accessibilité des archives de la SRC furent essentielles à ce projet.

Finalement, j'aimerais remercier mon grand-papa pour les vidéos cassettes des *Belles Histoires des Pays d'en haut*. Ce fut le point de départ de ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	II
RÉSUMÉ	VI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
HISTORIOGRAPHIE, SOURCES ET MÉTHODE	9
1.1 Bilan historiographique	9
1.1.1 « La » femme	10
1.1.2 Les femmes	15
1.1.3 Le cas québécois	19
1.2 Sources	27
1.2.1 Fictions télévisuelles	27
1.2.2 Entrevues	33
1.2.3 Rapports de recherche gouvernementaux	33
1.3 Méthodologie	34
CHAPITRE II	
L'APPRENTISSAGE DE LA SEXUALITÉ 1960-1985	37
2.1 Représentation de la sexualité, de ses buts et fonctions	42
2.1.1 L'éducation sexuelle	42
2.1.2 Insécurité et besoin de plaire	44
2.2 Une sexualité masculine stéréotypée	47
2.3 Les figures féminines	48
2.3.1 Les mères mariées	49
2.3.2 Les mères célibataires	52
2.3.3 La « vieille fille »	54
2.3.4 La sexualité et la jeunesse	55
2.4 Le féminisme et la sexualité féminine	58
Conclusion	64

CHAPITRE III

LES BALBUTIEMENTS DU PLAISIR FÉMININ 1985-1995	66
3.1 Représentation de la sexualité, de ses buts et fonctions.....	69
3.1.1 Éducation sexuelle.....	70
3.1.2 La sexualité symbole de liberté, de plaisir et d'amour?	73
3.2 La sexualité masculine	77
3.3 La sexualité selon l'âge.....	81
3.3.1 La sexualité chez les femmes de 20 à 40 ans	81
3.3.2 La sexualité chez les femmes de plus de 40 ans.....	83
3.4 Les revendications féministes	88
3.4.1 De la pornographie à la prostitution. La représentation de la nudité féminine dans le discours et l'image.....	90
3.4.2 Agression et viol.....	93
3.4.3 Avortement.....	95
Conclusion	97

CHAPITRE IV

LA LIBERTÉ SEXUELLE, MAIS À QUEL PRIX? 1995-2005	99
4.1 Sexualité féminine.....	103
4.1.1 Le néant	103
4.1.2 Le lesbianisme	109
4.1.3 Le plaisir féminin	113
4.2 Sexualité masculine.....	117
4.3 Les débats féministes	120
4.3.1 Hypersexualisation	121
4.3.2 Nudité	124
Conclusion	126
CONCLUSION.....	129
ANNEXE A	135
BIBLIOGRAPHIE	142
Sources	142

Fictions télévisuelles	142
Entrevues	143
Rapports gouvernementaux	144
Études	144
Médias et télévision	144
Le genre et les médias	146
Genre, femme et sexualité	148
Articles de journaux	150

RÉSUMÉ

Depuis l'arrivée de Radio-Canada en 1952, la télévision fait partie intégrante de la vie des Québécois. L'impact de ce médium, et particulièrement celui des téléromans, dans l'établissement de nouvelles normes sociales a été maintes fois traité et démontré. Dans cette recherche, nous voulons comprendre comment évoluent les rapports de pouvoir genrés entre les hommes et les femmes à travers la sexualité représentée dans les fictions télévisées de 1960 à 2005. Ces années sont marquées par une remise en question majeure du rôle des femmes dans la société québécoise et par une plus grande prévalence de la sexualité dans les médias.

À travers un échantillon de personnages féminins issus d'une dizaine de fictions ayant connu une grande popularité, nous analyserons les manifestations de la sexualité féminine qui y sont véhiculées. Nous entendons par représentation de la sexualité féminine, les manifestations du désir sexuel chez la femme ou toutes les scènes présentant une relation sexuelle (explicite ou sous-entendue) ou encore y faisant référence. Cette problématique générale se décline en deux volets : d'une part, nous examinerons la représentation de la sexualité féminine comme phénomène culturel; d'autre part, nous dégagerons les rapports de pouvoir, implicitement ou explicitement illustrés à travers cette même sexualité exposée à l'écran. Trois grandes périodes se dégagent à la lumière de notre analyse, chacune faisant l'objet d'un chapitre. De 1960 à 1985, la sexualité féminine demeure plutôt suggérée à l'écran et sa représentation, parfois en décalage avec les mouvements féministes de l'heure, oscille entre convenance et remise en question. Les années 1985-1995 marquent la reconnaissance du plaisir féminin, à un moment où la réappropriation du corps des femmes s'impose comme un enjeu majeur de la scène féministe. La décennie suivante est caractérisée par des questionnements sur la représentation du corps des femmes et par la diversité de leur expérience sexuelle.

Cette recherche, en plus de générer des connaissances nouvelles sur la représentation des femmes à la télévision au Québec, vise à susciter une réflexion sur la sexualité comme lieu de pouvoir et de contrôle du corps.

Mots-clés : Genre, femmes, médias, télévision.

INTRODUCTION

Le 11 janvier 2016, de nombreux téléspectateurs étaient réunis devant leur téléviseur, certains attendant avec impatience de revoir des personnages qu'ils avaient jadis connus, d'autres étant curieux de plonger dans une nouvelle série présentée sur les ondes de la télévision d'État. Dans *Les Pays d'en Haut*, quelle ne fut pas la surprise de voir une Donaldda combative et affirmée, confrontée à des situations qui trouvent des échos dans les débats de société actuels ou encore d'assister à des scènes montrant des relations sexuelles très explicites – la surprise étant ici décuplée par le fait que la série diffusée pour la première fois au cours des années 1950 ne montrait que de chastes baisers, et encore. *Les Pays d'en Haut*, remake des *Belles histoires des Pays d'en Haut* de Claude-Henri Grignon, est parfaitement représentatif d'une époque où la violence et la sexualité font désormais partie intégrante des fictions télévisuelles.

La télévision accompagne la société québécoise depuis septembre 1952, alors que la Société Radio-Canada entrait en onde pour la première fois.¹ Les fictions télévisuelles se sont rapidement imposées auprès des téléspectateurs, à la suite de *La Famille Plouffe* présentée à compter de 1953.² Dix ans plus tard, près de neuf foyers québécois sur dix

¹ La Société Radio-Canada est créée en 1936. Elle diffuse alors des émissions de radio.

² Le téléroman *Les Plouffe* est d'abord présenté sous forme radiophonique à compter de 1948.

possèdent un téléviseur³, ce médium détrônant alors le cinéma et la radio comme principale source de divertissement.

Seule chaîne francophone, au niveau fédéral durant près d'une décennie⁴, la Société Radio-Canada devient une institution rassembleuse, notamment par son accessibilité croissante dans toutes les régions du Québec. En plus des jeux télévisés, des émissions d'information publiques et, surtout, du sport, les émissions de fiction – connues ici sous le terme de téléromans – suscitent l'adhésion⁵. Si les fictions télévisuelles ont changé de format et de facture au cours des décennies, leur popularité ne s'est jamais démentie. En 2003, alors que la Société Radio-Canada fête son cinquantième anniversaire, le moment est propice pour produire un bilan de la production téléromanesque québécoise :

Si dès les débuts de la diffusion des téléromans à CBFT, l'accent est mis sur la vie familiale qui s'ouvre à la modernité, les téléromans diffusés entre 1963 et 1975 élargissent leur exploration et mettent en scène divers milieux sociaux et professionnels dans des situations encore inédites par leur traitement scénique. Après 1980, les téléseries s'insèrent dans la programmation, dans un format de 30 à 60 min.[...] La violence et le fétichisme sexuels s'imposent dans la plupart des téléromans diffusés après 21h, particulièrement depuis les années 2000, témoignant d'une culture québécoise en transformation radicale au tournant du XX^e siècle⁶.

La télévision québécoise n'a cessé de se transformer depuis sa création en 1952. Elle a évolué à la fois selon de nouvelles générations d'auteurs, d'acteurs, de producteurs et de téléspectateurs, mais aussi en accompagnant le contexte social, culturel et politique

³ Au début des années soixante, 80,6% des foyers canadiens et 88,8% des foyers québécois possèdent une télévision. Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain tome II : Le Québec depuis 1930*, Québec, Les Éditions Boréal, 1989, p. 390.

⁴ Il faut attendre 1961 pour la création de *Télé-Métropole* et 1971 pour la création du réseau TVA.

⁵ Renée Legris, *Le téléroman québécois 1953-2008*, Québec, Septentrion, 2013, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

de son temps. Parmi les grands changements constatés, la place grandissante de la sexualité n'est pas le moindre. Cette présence de la sexualité à l'écran, qui se retrouve à l'échelle occidentale, est accompagnée de mouvements de société fondamentaux, dont le féminisme. Les récents débats de société autour de ce qu'il convient de désigner comme la culture du viol ou encore le harcèlement sexuel ont ramené à l'avant-scène le rôle des médias dans la transmission de cette culture dominante. C'est dans cette perspective que nous nous sommes intéressée à la représentation de la sexualité dans les fictions télévisuelles québécoises et aux rapports de pouvoir genrés que cette représentation véhiculait. Comme la sexualité se manifeste sous diverses formes, que ce soit par le discours ou par les images, dans pratiquement tous les épisodes des séries que nous avons retenues, elle nous semblait très pertinente à analyser.

La sexualité est l'un des domaines où les rapports de pouvoir entre les hommes et les femmes se manifestent encore avec acuité. Elle est également un terrain propice à l'étude des impacts des revendications féministes qui ont traversé la société québécoise – et occidentale – depuis les années 1960-70, revendications qui ont imposé le corps des femmes comme sujet politique. La télévision nous apparaît un terrain d'enquête stimulant pour observer ces rapports de pouvoir et cette représentation du corps féminin, à travers la sexualité, dans la diachronie, soit des années soixante alors que le téléroman s'impose comme un modèle dominant jusqu'à 2005, qui marque l'émergence de nouveaux modèles de diffusion (la websérie).

À la fois reflet de la société et lieu d'expérimentation, la télévision est un média qui rejoint des millions de personnes au Québec et qui, depuis près de trois quarts de siècle, s'est imposée comme une redoutable productrice de référents culturels⁷. En effet, bien

⁷ Jean-Pierre Desaulniers, *De la famille Plouffe à la Petite Vie. Les Québécois et leurs téléromans*, Québec, Musée de la civilisation, Fides, 1996, 120 p.

qu'ils ne soient pas réels, les personnages créés dans les fictions québécoises, issus des représentations imaginées par des auteurs, des producteurs et des diffuseurs, ont pris vie. De Donalda, dans *Les Belles histoires des Pays d'en Haut*, à Jeanne, d'*Unité 9*, les personnages féminins des téléromans et séries québécois ont suscité des émotions chez les téléspectateurs. Les situations vécues par ces personnages ont illustré différents modèles relationnels familiers à ceux qui les ont suivis, semaine après semaine, année après année⁸.

Problématique

Dans ce mémoire, nous cherchons à comprendre comment évoluent les rapports de pouvoir genrés entre les hommes et les femmes à travers la sexualité représentée dans les fictions télévisées québécoises de 1960 à 2005. Le concept de représentation se développe de plus en plus avec l'arrivée des *cultural studies* dans les années 1960. Dans le cas de cette recherche, nous avons retenu la définition de Stuart Hall : « Representation is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture. It does involve the use of language, of signs and images which stand to represent things⁹ ». Par représentation de la sexualité féminine, nous entendons les manifestations du désir sexuel féminin ou toutes les scènes présentant une relation sexuelle (explicite ou sous-entendue) ou encore y faisant référence. Pour l'appréhender dans toute sa complexité, nous nous attardons à « toutes les images, les concepts ou les énoncés, qui véhiculent, connotent et construisent une conception de la sexualité chez les individus, en lui donnant un sens. Plus précisément,

⁸ Pierre-Luc Lortie, *L'écoute de téléromans au Québec : une pratique culturelle de communication et d'expérience communautaire*, Montréal, mémoire de maîtrise (communication), Université du Québec à Montréal, 2008, 125 p.

⁹ Stuart Hall, *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, SAGE, 1997, p.15.

nous proposons de définir la notion de sexualité comme étant toutes les représentations relatives à la reproduction et au comportement érotique¹⁰. » La sexualité est également un lieu privilégié pour éclairer la multiplicité des rapports de pouvoir entre les genres. Notre objectif est donc de mettre au jour les nuances inhérentes aux rapports de pouvoir de genre à travers les actions et les intentions des protagonistes féminins et masculins.

Cette problématique générale contient deux principaux volets : d'une part, nous devons examiner la représentation de la sexualité féminine dans ses manifestations culturelles; d'autre part, nous devons dégager les rapports de pouvoir, implicitement ou explicitement, illustrés à travers cette même sexualité exposée à l'écran.

Tout au long de l'analyse, un certain nombre de paramètres doivent être pris en compte pour aborder ces deux grands volets. D'une part, nous devons dégager les principales variations de la représentation de la sexualité et des rapports de pouvoir à partir du profil des principaux personnages féminins mis en scène. Par exemple : est-ce que l'âge du personnage peut avoir une incidence sur la représentation de sa sexualité ? Est-ce que la situation matrimoniale ou relationnelle des personnages influe sur leur sexualité ? Est-ce que le milieu social dans lequel le personnage évolue a un impact ?

D'autre part, nous devons tenir compte des contextes de production des téléromans. Est-ce que le sexe de l'auteur ou du producteur détermine de quelque manière les représentations des personnages ? Est-ce que les grands enjeux féministes, qui se succèdent au cours de ces décennies, se répercutent – ou non – au petit écran ?

Il semble évident qu'entre 1960 et 2005, la représentation de la sexualité féminine dans les fictions télévisuelles a connu des transformations. Mais l'ampleur et la teneur de

¹⁰ Catherine Dumais, *Les représentations de la sexualité dans les médias québécois de langue française et les technologies d'information et de communication. Vers une culture du striptease*, mémoire de maîtrise (communication), Université du Québec à Montréal, 2006, p. 13.

ces transformations restent à déterminer. Les rapports genrés de pouvoir se sont-ils estompés, modifiés ou au contraire se sont-ils accrus ? Le caractère nettement plus explicite de la sexualité montrée au petit écran entraîne-t-il des changements dans la manière dont la sexualité féminine est définie et conceptualisée ?

En plus d'apporter un complément à la littérature scientifique sur la représentation des femmes à la télévision au Québec, cette recherche entend susciter une réflexion sur la représentation de la sexualité comme lieu de pouvoir et de contrôle du corps. Dans cette optique, nous émettons l'hypothèse que les téléromans ont accompagné les principaux débats de société des dernières décennies en dépeignant des personnages féminins qui se réapproprient leur corps et leur sexualité, tout en reproduisant les rapports de pouvoir qui perdurent dans cette même société et qui se traduisent par une représentation très genrée de leur sexualité. Nous porterons notre attention sur les discours liés à la sexualité autant que sur la représentation du corps féminin à travers l'image. La mise en relation du discours et de l'image nous permettra de brosser un portrait plus précis de l'horizon télévisuel auquel les téléspectateurs étaient exposés.

Division de la recherche

Notre problématique implique une approche diachronique de la représentation de la sexualité dans les médias. Notre premier chapitre est consacré à l'historiographie américaine et québécoise de la représentation de la sexualité féminine dans les médias. À cela s'ajoute une présentation de nos sources et de la méthodologie privilégiée pour mener à bien la présente recherche. Les trois chapitres suivants constituent le cœur de notre analyse et se structurent selon une trame chronologique. Pour chacune des périodes couvertes, quatre fictions télévisuelles sont analysées.

Le chapitre deux couvre les années 1960-1985. Cette période correspond au premier paradigme de l'histoire télévisuelle, soit le téléroman. Après avoir identifié la manière dont la sexualité féminine est présentée dans les quatre fictions choisies (*Moi et l'Autre*,

Quelle famille, Jamais deux sans toi, Terre humaine) c'est-à-dire à travers ses principaux buts et fonctions sociales, nous consacrerons aussi une brève section comparative à l'analyse de la sexualité masculine. Nous nous attarderons ensuite à l'identification de trois archétypes féminins présents dans les fictions visuelles de l'époque soient : la mère, la célibataire et la jeune fille. Ces trois catégories proposent une représentation de la sexualité très typée et traduisent des rapports genrés différents. Finalement, nous observerons comment les revendications féministes de l'époque ont pu avoir une influence ou non dans ces fictions télévisuelles, notamment à partir des prises de position de leurs auteurs et autrices.

Le troisième chapitre aborde la décennie 1985-1995, qui est marquée par l'émergence d'un deuxième paradigme télévisuel, la télésérie. Nous verrons que cette période offre quelques changements quant à la représentation de la sexualité féminine et correspond en quelque sorte à une transition entre l'époque précédente et celle analysée dans le chapitre quatre. Encore une fois, à l'aide de quatre fictions télévisuelles produites durant la période (*Lance et compte, Jamais deux sans toi, Chambres en ville et 4 et demi*), nous nous attardons à la sexualité féminine dans ses buts et ses fonctions ainsi qu'à la représentation de la sexualité masculine. Nous nous sommes ensuite intéressée à la représentation de la sexualité féminine en tenant compte, cette fois, de l'âge comme critère discriminatoire puisque, la situation matrimoniale semble laisser place à l'âge comme élément structurant de la relation à la sexualité. Le chapitre se conclut, comme le précédent, par une analyse de l'impact des revendications féministes sur les fictions télévisuelles retenues. La réappropriation du corps des femmes par les femmes nous apparaît comme la revendication ayant entraîné le plus de changements dans la représentation télévisuelle de la sexualité féminine.

Notre dernier chapitre porte sur la période 1995-2005 (*La petite vie, 4 et demi, Lance et compte et Une gars, une fille*). Dans la continuité du paradigme télévisuel émergent dans le chapitre précédent, soit la télésérie, cette période marque un éclatement de

l'offre télévisuelle, alors que la câblodistribution propose aux téléspectateurs un nombre croissant de chaînes et que les webséries font leur apparition. Dans ce contexte de changement et de concurrence, les fictions doivent s'adapter. Nous reprenons la formule des chapitres précédents en nous intéressant à la sexualité féminine dans ses buts et fonctions, en plus d'y intégrer un nouveau type de personnages qui était absent jusque-là : les personnages homosexuels féminins. Toujours dans le but de dégager des ruptures et des continuités dans la représentation de la sexualité et des rapports de pouvoir genrés, nous consacrons une section à la sexualité masculine. Enfin, nous nous intéressons à l'impact des revendications féministes, cette fois en examinant la question de l'hypersexualisation.

Cette division chronologique nous permettra, en bout de piste, d'observer des changements sur plusieurs décennies et d'éclairer la manière dont l'industrie télévisuelle a su accompagner la société dans laquelle elle a évolué.

CHAPITRE I

HISTORIOGRAPHIE, SOURCES ET MÉTHODE

1.1 Bilan historiographique

Les études sur la représentation des femmes et du genre dans les médias apparaissent dès les années 1960. En 1963, la journaliste, écrivaine et activiste Betty Friedan publie *The Feminine Mystique*¹. Pionnière des mouvements féministes de la deuxième vague, elle montre comment les médias, et particulièrement les publicités, sont conçus pour conforter les femmes dans leur rôle de femmes au foyer. S'inspirant de Friedan et, plus tard, d'autres théoriciennes du genre comme Joan W. Scott et Denise Riley, des historiennes commencent à s'intéresser à la représentation féminine dans les médias dès la fin des années 1960. En Grande-Bretagne et aux États-Unis, les recherches s'inscrivent rapidement dans le champ de l'histoire du genre en pleine structuration, alors qu'en France, ces études adhèrent tout d'abord au champ de l'histoire des femmes². Dans tous les cas cependant, la démarche relève souvent de l'engagement et s'élève contre les stéréotypes. Cela peut s'expliquer par l'objet d'étude privilégié par

¹ Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New-York, W.W. Norton and Co., 1963, 254 p.

² Françoise Thébaud, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS Éditions, 2007, 312 p.

ces historiennes préoccupées de ces questions, les fictions télévisuelles. Comme l'a démontré Véronique Nguyen-Duy, une comparaison rapide entre deux types de fictions médiatiques, le feuilleton français et le *soap opera* américain, permet d'affirmer que dans les deux cas, les personnages représentés, peu importe leur sexe, sont très stéréotypés et qu'ils ne correspondent que de très loin à la réalité sociale qu'ils sont censés représenter³. Au tournant des années 2000, nous observons que les études de la représentation des femmes dans les médias, qui auparavant cherchaient à dénoncer les stéréotypes féminins et masculins, s'intéressent de plus en plus à faire ressortir une image plus diversifiée des femmes à l'écran en intégrant des analyses intersectionnelles⁴.

De la fin des années 60 à aujourd'hui, le portrait des femmes présentées dans les médias a connu des transformations, tout en présentant des lignes de force. Les études qui ont porté sur ce portrait changeant répercutent l'oscillation entre changement et continuité qui le caractérise.

1.1.1 « La » femme

Le champ d'investigation ouvert par Friedan a rapidement été rejoint par d'autres chercheurs et chercheuses tout aussi préoccupés à décortiquer et à dénoncer les images stéréotypées proposées aux femmes dans les médias en général. Que ce soit la publicité, les magazines, mais aussi la télévision et le cinéma, l'ensemble des médias est passé au crible. Toutes ces études pointent vers une image médiatique assez figée de « la »

³ Véronique Nguyen-Duy, *L'évolution du discours critique sur la télévision, les soap opéras et les téléromans*, Québec, Éditions du musée de la civilisation, 1995, 67 p.

⁴ Carolyn Kitch, « Changing Theoretical Perspectives on Women's Media Images : The Emergence of Patterns in a New Area of Historical Scholarship », *Journalism and Mass Communication Quarterly*, n°74, 1997, p. 476-489.

femme, caractérisée par des qualités traditionnellement attribuées au genre féminin, la douceur et la sensibilité par exemple, et aussi par sa victimisation.

En 1978, Gaye Tuchman, Arlene Daniels Kaplan et James Benét publient le collectif *Hearth and Home*⁵ qui contient plusieurs textes s'attardant à la représentation des femmes dans les magazines et à la télévision. Nombre d'entre eux dénoncent les stéréotypes qui sont véhiculés dans ces médias grand public et qui contribuent à confiner les femmes à leur rôle dans la sphère privée. La conclusion qui se dégage de ces textes est qu'en dépit des mouvements féministes en pleine émergence, la représentation des femmes à la télévision tarde à suivre la vague :

Contrary to our impressionistic glimpse, it finds that the image of women has not improved. Rather statistical analyses of patterns of television content reveal that television continues to engage the symbolic annihilation of women. [...] Television's treatment of women is more repressive than ever. The same proportion of women appear on television today, as in 1952; today like then, their depictions are stereotyped⁶.

La représentation télévisuelle des femmes semble donc décalée par rapport à la réalité, à tout le moins celle perçue par ces auteurs. D'autres chercheurs s'intéressent, dans le même ouvrage, aux sujets proposés aux femmes ou encore à ceux abordés par elles dans la sphère télévisuelle. Muriel Cantor note, par exemple, que :

On the public-affairs programs distributed by the Public Broadcasting System, stereotyping means that women discuss topics defined as women's interests, such as education and career planning, art, music and culture, and personalities and biographies. To be sure women also discuss business, economics, law and government, but not in the same as men.

⁵ Muriel S. Cantor, « Where are the Women in Public Broadcasting? », dans Gaydane Tuchman, Arlene Daniels Kaplan et James Benét, dir., *Hearth and Home : Images of Women in the Mass Media*, New-York, Oxford University Press, 1978, 333 p.

⁶ *Ibid.*, p. 42.

(Fifty-six percent of the men are concentrated in discussions of those topics; twenty-eight percent of the women)⁷.

Cet ouvrage, important dans l'historiographie américaine des relations femmes-médias, conclut à l'impact de la télévision sur la pérennité des stéréotypes féminins de deux façons : la télévision présente des personnages féminins stéréotypés, particulièrement dans les fictions; et lorsqu'elle s'adresse aux femmes, elle leur offre des thématiques définies comme typiquement féminines.

Le cinéma est un autre médium privilégié par les auteurs préoccupés par les relations femmes-médias et engagés dans une démarche de dénonciation de l'image stéréotypée des femmes⁸. En 1973, Molly Haskell publie la première édition de *From Reverence to Rape : The Treatment of Women in the Movies*⁹. Elle signale un modèle très genré des femmes dans le cinéma hollywoodien. Plus particulièrement, elle souhaite tracer la « representation of women from the female-friendly silent era through Hollywood's by turns golden and corrosive ages and finally to the testosterone-fueled revolution of the 1970s known as New Hollywood¹⁰ ». Haskell est l'une des premières historiennes à produire une étude diachronique afin d'observer l'évolution de la représentation des femmes et de leurs rôles dans les œuvres cinématographiques américaines. Elle constate que les femmes sont toujours campées dans des rôles de « love goddess, mothers, martyrs, spinsters, broads, virgins, vamps, prudes, adventuresses, she-devils, and sex-

⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁸ Carole Wald et Judith Papachristou, *Myth America : Picturing Women, 1865-1945*, New-York, Pantheon Book, 1975, 182 p.; Mark Gabor, *The Pin-Up : A Modest History*, New-York, Universe Books, 1972, 271 p.; Marjorie Rosen, *Popcorn Venus : Women, Movies and the American Dream*, Michigan, Coward, McCann & Geoghegan, 1973, 416 p.

⁹ Molly Haskell, *From Reverance to Rape : The Treatment of Women in the Movie*, New-York, Holt, Rinehart and Winston, 1974, 496 p.

¹⁰ *Ibid.*, p. VIII.

kittens¹¹ ». Elle en arrive donc à la conclusion que la société occidentale en elle-même est porteuse de ce qu'elle qualifie de *Big lie*, cette idée selon laquelle l'infériorité féminine est un mensonge « so deeply ingrained in our social behavior that merely to recognize it is to risk unraveling the entire fabric of civilization¹² ». Elle s'attarde donc à montrer comment ce *Big lie* est perpétuée par l'industrie hollywoodienne, tant dans les rôles féminins qui sont montrés à l'écran que par l'importance de ces rôles dans les intrigues mises en scène. Considérant son propos toujours d'actualité, elle publie une deuxième édition de son étude en 1987 dans laquelle elle ajoute un chapitre concernant les films réalisés entre 1974-1987. Son constat n'est pas nécessairement flatteur pour l'industrie. En effet, bien qu'elle remarque quelques changements, elle identifie surtout l'apparition d'une nouvelle catégorie de personnages féminins, celles qu'elle qualifie de *crazy women*. Elle soutient que ces dernières représentent

the most significant development of the eighties, movies have served up an endlessly expanding category of neurotics, murderers, femmes fatales, vamps, punks, misfits, and free-floating loonies whose very existence was an affront, not only to the old, sexist definitions of pliant women (or even categorizable psychotics), but also to the upbeat rhetoric of the women's movement¹³.

En 1987, Janice Winship publie *Inside Women's Magazines*¹⁴. Cette étude montre que même au cours des années 1980, la plupart des magazines féminins comportent des chroniques sur la beauté, la mode, la famille, la cuisine... Cependant, l'auteur ne conclut pas d'office à la perpétuation des stéréotypes et soutient que les représentations sont plus nuancées qu'il n'y paraît au premier coup d'œil. En prenant l'exemple du

¹¹ *Ibid.*, p. VII.

¹² *Ibid.*, p. 1.

¹³ Molly Haskell, *From Reverence to Rape : The Treatment of Women in the Movie*, New-York, Holt, Rinehart and Winston, 1974, p. 373.

¹⁴ Janice Winship, *Inside Women's Magazines*, London, Pandora, 1987, 181 p.

Cosmo, l'autrice démontre la diversification des modèles féminins offerts à l'intérieur d'un même magazine :

It can be pro the women's movement and sometimes against it; in sympathy with men's problems – men bleed too you know – or very critical; exhort « Be big beautiful and fit » in one issue and be back to « waist away – exercise with Esme » a few issues later. Marriage may be endorsed or it may be condemned, likewise romance, fidelity, having babies over the age of 30, and sexual relationship in some of their manifold guises¹⁵.

Bref, pour Winship, un magazine féminin classique, le *Cosmo* par exemple, est une revue genrée, mais qui peut s'adapter aux réalités sociales de son temps et contribuer à la diffusion de nouveaux débats, de nouveaux modèles.

De ce bref tour d'horizon des études sur la représentation de « la » femme dans les différents médias réalisés par des historiens et des historiennes américains des années 1960 aux années 1980, il se dégage une constante : peu importe le médium examiné, que ce soit la télévision, le cinéma ou la presse féminine, l'image de « la » femme est assez constante et le plus souvent stéréotypée. Comme le mentionne David Gauntlett à propos des médias de ces années :

the mass media used to be very stereotyped in its representations of gender. As well as showing men being more active, decisive, courageous, intelligent and resourceful, television and movies showed a much greater quantity of men, compared to women, as well. [...] Magazines and adverts aimed at women also tended to reinforce the feminine and housewifely stereotypes¹⁶.

¹⁵ *Ibid.*, p. 100.

¹⁶ David Gauntlett, *Media, Gender and Identity : An Introduction*, Londres, Routledge, 2008, p. 60.

De plus, force est de constater que les études qui se sont attardées à la représentation féminine dans les médias sont, de manière générale, réalisées dans le but de dénoncer le caractère genré des personnages et de souligner le décalage qu'ils perpétuent avec la réalité dans laquelle ils sont produits. Le développement du champ de l'étude des femmes et du genre dans les médias accompagne l'affirmation du mouvement féministe au cours des premières années de la période et répond également au ressac des années 1980 et 1990.

1.1.2 Les femmes

Le tournant du millénaire présente une société occidentale empreinte des changements engendrés par les nombreux débats des années antérieures. Ces transformations ont une influence certaine dans les recherches portant sur les relations établies entre les femmes et les médias. Dans la foulée, les études menées au cours des années 1970-1990 sont sérieusement remises en cause par les chercheurs des années 2000. L'une des critiques les plus importantes concerne l'unicité de l'objet. En effet, on reproche aux recherches antérieures d'avoir considéré la femme occidentale hétérosexuelle en tenant pour acquis qu'elle était « la » représentante de toutes les femmes. D'un autre côté, il faut quand même souligner que les recherches portant sur les médias des années antérieures au XXI^e siècle étaient tributaires de l'image des femmes projetée dans les médias, où, justement, la femme blanche et hétérosexuelle était omniprésente. Cette critique s'inscrit dans un mouvement plus large du mouvement féministe : si les chercheuses et les militantes des années 1960 à 1990 ont dénoncé les grands stéréotypes féminins, celles des années 2000 inscrivent leurs travaux et leurs actions dans une volonté de

diversification du modèle *femme*¹⁷. Cela s'explique en partie par les revendications des groupes LGBTQ qui sont de plus en plus présents dans l'espace public, ainsi que par une plus grande présence des minorités culturelles dans le débat public ainsi qu'à l'écran. L'émergence des études intersectorielles, au sein même des regroupements féministes, permet de réaliser que les réalités des femmes diffèrent grandement selon leur orientation sexuelle, leur origine culturelle ou encore leur milieu social. En parallèle à une diversité accrue, tant à l'écran que comme préoccupation d'analyse, une autre tendance émerge : l'augmentation importante de la présence de la sexualité à l'écran. Ce phénomène ne passera pas inaperçu du côté des chercheurs et des chercheuses.

Les rééditions de l'ouvrage *From Reverence to Rape* d'Haskell illustrent bien ces nouvelles réalités. En effet, sa mise à jour en 1987 n'a pas suffi à la mettre à l'abri de la critique : on lui reproche d'encore ne s'intéresser qu'à la femme occidentale et hétérosexuelle. En réponse à ces critiques, une troisième édition paraît en 2016. Haskell revient sur les éditions antérieures et explique qu'au moment de la rédaction de la première édition du livre, en 1973, le nœud de l'analyse portait sur l'opposition des catégories hommes et femmes, et que la prise en compte de l'hétérosexualité ou de l'hétéronormativité n'était pas encore sur l'écran radar. L'édition de 1987 ne faisant qu'ajouter un chapitre chronologique à la première édition, pour couvrir les années 1973-1987, ne modifie en rien le cadre d'analyse original. Elle tente de répondre ainsi aux critiques en 2016 en ajoutant une nouvelle introduction, sans pour autant revoir le propos général du livre.

¹⁷ Iris Brey, *Sex and the Series : sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, Mionnay, Soap Éditions, 2016, 180 p.; Virginie Durey, *L'Amérindienne dans la fiction hollywoodienne. Entre vérité historique et prisme cinématographique*, Montréal, thèse de doctorat en cotutelle (doctorat en histoire et doctorat en civilisation), Université du Québec à Montréal et Université d'Angers, 2011, 515 p.

Cette remise en question de l'opposition binaire « homme-femme » s'impose dans le monde de la recherche à partir des années 1990-2000. En effet, alors que les mouvements sur la diversité sexuelle et l'ouverture au multiculturalisme se déploient, les recherches sur les femmes et les médias suivent et accompagnent ce mouvement¹⁸. Les chercheurs optent pour une critique intersectionnelle en ce qui concerne l'expérience des femmes. On prend en compte la diversité (ethnicité, classe, orientation sexuelle) afin de produire une histoire plurielle. La dichotomie genrée demeure toutefois toujours présente.

Dans sa thèse portant sur la représentation de l'« Amérindienne » dans les fictions hollywoodiennes de 1895 à 2010, Virginie Durey montre que, de par son statut de femme et d'Autochtone, la femme amérindienne répond à un double stéréotype et est souvent représentée à la fois comme « sauvage » et comme objet sexuel. Chose certaine, sa représentation est toujours ancrée dans un passé statique :

Les Amérindiennes se retrouvent rapidement caricaturées dans les westerns qui s'inscrivent directement dans la logique coloniale. Ainsi, leur rôle ou leur place dans la tribu n'a que peu d'importance aux yeux des réalisateurs. Ils préfèrent la dépeindre comme une Autre exotique. À leurs yeux, elle devient le symbole même de l'histoire du colonialisme, encore davantage que les hommes amérindiens, car en incarnant la Nature du Nouveau Monde, avec ses attraits et ses dangers, elle est mi-sujet, mi-objet, à la fois à conquérir et à détruire (par le viol et la mort). Qu'ils soient admirateurs de la princesse vierge ou contempteurs de la « squaw », les Américains considèrent régulièrement les Amérindiennes de manière érotique¹⁹.

¹⁸ Iris Brey, *Sex and the Series : sexualités féminines, une révolution télévisuelle.*; Céline Morin, « Du romantisme à la relation pure? Les amours des héroïnes de séries américaines depuis 1950 », *Le temps des médias*, n°19, février 2012, p. 159-171.

¹⁹ Virginie Durey, *L'Amérindienne dans la fiction hollywoodienne. Entre vérité historique et prisme cinématographique*, p. 148.

Il ressort donc de l'analyse menée par Durey que l'Amérindienne hollywoodienne repose sur un imaginaire genré, dans lequel la féminité est exacerbée, et sur un imaginaire colonial, où l'origine détermine le rôle dans le scénario. La sexualité s'impose ici comme un lieu de convergence de ces représentations.

Iris Brey s'inscrit dans cette lignée de chercheurs qui observent la sexualité féminine telle que présentée dans les séries américaines²⁰. Ses visées sont aussi ambitieuses que son objet : « À travers une analyse textuelle et visuelle et dans une perspective socioculturelle [elle] examine comment la représentation de la sexualité féminine dans les séries enclenche une révolution²¹. » Par l'examen d'une sélection de séries américaines, elle s'intéresse au plaisir féminin, à la représentation de la violence sexuelle de même qu'à la sexualité queer. Elle considère que « les séries jouent un rôle essentiel dans la représentation et la production de sexualités féminines et sont un pendant nécessaire à l'heure où la sexualité est soit le reflet d'un puritanisme excessif au cinéma, soit celui d'une pornographie réductrice sur les sites internet²² ». Cette plongée dans la fiction télévisuelle américaine l'amène à la conclusion que les séries américaines des années 2000 montrent une sexualité multiple, que cette sexualité n'est pas celle d'UNE seule femme. Elle avance comme hypothèse que cette représentation plus complexe est concomitante à l'arrivée de plus en plus de femmes derrière la caméra. À notre connaissance, aucune recherche de ce genre n'a été menée au sujet de la scène télévisuelle québécoise, que ce soit au point de vue sociologique, communicationnel ou tel que nous l'envisageons, historique. Nous tenterons donc d'observer comment la sexualité féminine se développe dans les séries télé québécoises pour comprendre de quelle manière et dans quelle mesure elles se diversifient avec le

²⁰ Iris Brey, *Sex and the Series : sexualités féminines, une révolution télévisuelle*.

²¹ *Ibid.*, p. 24.

²² *Ibid.*, p. 28.

temps, en portant une attention plus particulière à la représentation des relations de pouvoir qui a pu être véhiculée par la mise en scène de la sexualité masculine et féminine.

1.1.3 Le cas québécois

Du côté québécois, la représentation des femmes dans les médias a attiré l'attention de quelques chercheuses dès les années 1970²³. La plupart des études qui ont été produites se concentrent sur la représentation du rôle des femmes par rapport à leur travail, leurs responsabilités en tant que mère... Il en ressort de manière générale, et contrairement à ce que laissent entendre les études portant sur les États-Unis dont nous avons fait état, que le modèle féminin véhiculé dans les médias au Québec est moins stéréotypé qu'ailleurs²⁴. L'historiographie Québécoise accompagne le mouvement international en ce qui concerne l'apparition des nouveaux débats féministes et des thématiques qui leur sont associées dans les années 1990. Cela mène à l'émergence, au tournant du millénaire, de travaux portant sur la représentation des femmes et de leur sexualité dans les médias, et particulièrement à des réflexions articulées autour de la représentation des femmes comme objets sexuels. Outre cet ancrage dans les débats féministes et historiographiques, d'autres facteurs expliquent la prolifération de ces nouvelles thématiques : l'arrivée d'Internet qui rend la pornographie plus accessible, la présence et l'affirmation de plus en plus grandes de la communauté LGBTQ dans l'espace public, la présentation d'une sexualité de plus en plus explicite dans les médias, ce

²³ Hélène Tardif, *La représentation des conditions masculine et féminine dans les téléromans québécois récents*, Montréal, mémoire de maîtrise communication, Université du Québec à Montréal, 1975, 262 p.; Line Ross et Hélène Tardif, *Le téléroman québécois 1960-1971 : une analyse de contenu*, Québec, Laboratoire de recherches sociologiques de l'Université Laval, Sainte-Foy, 1975, 421 p.

²⁴ Véronique Nguyen-Duy, *L'évolution du discours critique sur la télévision, les soap opéras et les téléromans*.

dernier facteur entraînant des préoccupations notamment en lien avec l'hypersexualisation des jeunes filles... En effet, on constate qu'au Québec

les médias font état de nouveaux comportements chez la jeune génération, reflétant une sexualisation précoce des jeunes filles et leur obsession de l'image corporelle. Les spécialistes quant à eux, attirent l'attention sur les nouvelles pratiques sexuelles des jeunes et sur leur tenue vestimentaire inspirée des codes de la pornographie²⁵.

Dans les universités, les *genders studies* gagnent en popularité au Québec. C'est dans ce contexte général et en s'inspirant des travaux réalisés ailleurs que les chercheurs commencent à s'intéresser à la représentation de la sexualité féminine dans les médias au Québec²⁶. À ce jour, la communauté historienne est demeurée plutôt discrète à ce sujet.

Josette Brun est une des rares historiennes à s'intéresser au couple femmes-médias. Elle a dirigé le collectif *Interrelations femmes-médias dans l'Amérique française*²⁷. Cet ouvrage s'attarde aux femmes comme artisanes des médias plutôt que comme objet de représentation. Plus précisément on s'intéresse aux métiers exercés par les femmes dans le monde du journalisme ou de la télévision, pour constater, notamment, le faible pourcentage de femmes travaillant dans ce milieu. En plus de ce collectif, Josette Brun a mené un projet sur l'émission *Femmes d'aujourd'hui* qui a notamment mené à la

²⁵ Ginette Plamondon, Annie Deslauniers et Nathalie Roy, *Le sexe dans les médias, un obstacle aux rapports égalitaires*, Québec, Conseil du statut de la femme, 2008, p. 7.

²⁶ Marie-France Cyr, *Parades et modèles de relations homme-femme dans les magazines féminins québécois de 1993*, Montréal, thèse de doctorat (communication), Université du Québec à Montréal, 1998, 396 p.; Marie-Noëlle Devito, *Sexe et minijupe : les magazines Clin d'œil et Elle Québec, de 1995 à l'an 2000, entre tradition et société actuelle*, Montréal, mémoire de maîtrise (communication), Université du Québec à Montréal, 2001, 163 p.; Christelle Lebreton, *Analyse sociologique de la presse québécoise pour adolescentes (2005/2006) : entre hypersexualisation et consommation*, Montréal, mémoire de maîtrise (sociologie), Université du Québec à Montréal, 2008, 148 p.

²⁷ Josette Brun (dir.), *Interrelations femmes-médias dans l'Amérique française*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, 246 p.

publication d'un article cosigné avec Laurie Laplanche²⁸. Elles démontrent comment cette émission était intimement inscrite dans le mouvement féministe québécois de son temps et comment elle a contribué à sa diffusion. Un peu comme Winship l'a illustré avec le *Cosmo*, Brun et Laplanche montrent que *Femmes d'aujourd'hui*, en tant qu'émission dite « féminine », a su proposer des sujets alternatifs aux femmes et participer à la circulation d'idées jusque-là plutôt inaccessibles aux femmes à la maison, son public cible.

Sébastien Couvrette a quant à lui, analysé la publicité des quotidiens montréalais entre 1920 et 1970²⁹. À travers une analyse genrée, il s'intéresse à la représentation des femmes et des hommes dans ces publicités. Il innove en présentant aussi les lieux de rencontre entre les hommes et les femmes à travers les images : le couple, la famille, les enfants... Il conclut son étude en mentionnant que la publicité :

Idéalise la réalité en présentant une image stéréotypée de la société qui amalgame des caractéristiques nord-américaines, québécoises et montréalaises (...) La publicité soutient les valeurs conservatrices et patriarcales de la société en transposant l'idéologie et les mythes constitutifs de la *doxa* – celle des hommes de la classe moyenne – dans le système d'échange économique et dans la culture populaire, et en les proposant comme des normes régissant le rôle familial et social des hommes et des femmes³⁰.

Si les historiens et les historiennes n'ont pas encore beaucoup arpenté le champ des études sur les femmes et les médias, leurs collègues en communication, en sociologie,

²⁸ Josette Brun et Laurie Laplanche, « Rendre le privé politique à la télévision de Radio-Canada : *Femme d'aujourd'hui* et le féminisme au Québec (1965-1982) » dans Denis Monière et Florian Sauvageau, *La télévision de Radio-Canada et l'évolution de la conscience politique au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, 220 p.

²⁹ Sébastien Couvrette, *Le récit de la classe moyenne : La publicité des quotidiens montréalais, 1920-1970*, Montréal, Leméac, 2014, 249 p

³⁰ *Ibid.*, p.219

en littérature ou en études féministes sont plus nombreux à l'avoir fait. Leurs études s'attardent le plus souvent à la manière dont les femmes sont représentées, à l'importance accordée dans les médias à l'apparence féminine et à l'utilisation du corps féminin comme objet de séduction.

Marilyne Claveau s'inscrit dans cette mouvance avec son mémoire qui porte sur la représentation genrée des femmes de plusieurs générations dans les magazines féminins québécois en 2006-2007³¹. Elle tente de répondre à la question : « quelle est l'image des femmes du Québec d'aujourd'hui véhiculée par les médias, particulièrement par la presse féminine ? Si on parle abondamment du contenu destiné aux adolescentes, notamment par la question de l'hypersexualisation des jeunes filles, qu'en est-il de ceux réservés aux femmes adultes, voire âgées³² ? » Sa conclusion montre une assez grande cohérence dans le discours, peu importe l'âge du public cible : « ces deux représentations contradictoires, celles de la femme-objet et de la femme-sujet, seraient présentes dans les contenus et les discours actuels de la presse féminine québécoise, peu importe la génération visée³³. » La femme-objet est associée aux modèles de mère, d'épouse, dont le statut dépend d'une relation avec un homme, ou encore d'objet sexuel à posséder, dont le statut dépend aussi du regard de l'autre. La femme-sujet quant à elle s'incarne dans l'indépendance, la carrière et la liberté. L'autrice analyse la représentation des femmes de trois générations différentes : l'adolescente, la femme adulte et la femme d'âge mûr. En plus d'analyser certaines thématiques comme le contenu rédactionnel, le contenu promotionnel et le contenu

³¹ Marilyne Claveau, *La femme en trois temps. Étude intergénérationnelle de la presse féminine québécoise* : Filles Clin d'œil, Elle Québec et Belâge Magazine, Montréal, mémoire de maîtrise (études littéraires), Université du Québec à Montréal, 2010, 243 p.

³² *Ibid.*, p. 2.

³³ *Ibid.*

publicitaire, l'autrice consacre toute une section à la nudité. Au terme de sa recherche, Claveau constate que le modèle de la femme libérée est moins féministe qu'elle ne le croyait et que les magazines présentent une norme qui se définit par la femme blanche et bourgeoise et que celle-ci est à la fois femme-objet et femme-sujet, elle est bicéphale³⁴.

Suzanne Marchand propose une étude sur les pratiques esthétiques proposées par les médias au Québec entre 1920 et 1939³⁵. Elle concentre son analyse sur la presse écrite et le cinéma proposés au Québec pour en dégager l'image de la femme qui y est véhiculée. Elle s'intéresse à l'impact que ces images ont eu sur les Québécoises dans un contexte où elles étaient en même temps confrontées au discours normatif de l'Église. Elle conclut qu'il existe deux discours distincts et contradictoires entre les médias et l'Église et que les femmes de l'époque furent confrontées à un choix. La notion de classe prend alors son sens, car elle permet de constater que les femmes aisées financièrement et habitant en ville suivent plus facilement le discours de beauté prôné par les médias alors que celles habitant en campagne sont moins promptes à s'y soumettre, le discours de l'Église y jouant encore un rôle important.

Outre ces études, certaines concernent spécifiquement la représentation féminine à la télévision et au cinéma³⁶. Ces dernières sont souvent produites dans une perspective

³⁴ *Ibid.*, p. 194.

³⁵ Suzanne Marchand, *Rouge à lèvres et pantalon : Des pratiques esthétiques féminines controversées au Québec 1920-1939*, Montréal, Les éditions Hurtubise, 1997, 162 p.

³⁶ Geneviève Lebel, *La représentation féminine au sein du genre de super-héros américain du XXI^e siècle*, Montréal, mémoire de maîtrise (communication), Université du Québec à Montréal, 2016, 118 p.; Jean-François Boutin, *La représentation cinématographique de la diversité sexuelle : une analyse des longs métrages québécois contemporains*, Montréal, mémoire de maîtrise (sociologie), Université du Québec à Montréal, 2016, 155 p.; Elsa Brais-Dussault, *Analyse de contenus télévisuels de la vague coréenne en tant qu'expression du soft power asiatique*, Montréal, mémoire de maîtrise (communication), Université du Québec à Montréal, 2016, 145 p.

comparative : soit une comparaison hommes-femmes, ou encore une approche qui examine les différences de traitement des femmes de différentes origines ethniques. De multiples paramètres sont pris en compte pour analyser la représentation féminine qui en ressort : les vêtements, l'importance du personnage dans l'intrigue, la nudité... Ces études, produites pour la plupart en communication ou en sociologie, s'inscrivent rarement dans la diachronie et la longue durée.

En 2013, Anna Lupien, en collaboration avec Francine Descarries, produit une recherche, à la demande de *Réalisatrices Équitables*, au sujet de l'influence du sexe des cinéastes sur la représentation des hommes et des femmes dans le cinéma québécois récent³⁷. Cette analyse propose un corpus de 35 films québécois réalisés en 2011. Une section entière de l'étude est consacrée au corps et à la sexualisation. La représentation de la sexualité féminine dans ce travail est étudiée à travers l'image. Différents indicateurs de cette sexualisation de la femme sont privilégiés, le premier étant l'habillement : « les vêtements moulants et les décolletés, les talons hauts, les vêtements qui mettent l'accent sur des parties du corps (seins, fesses, épaules jambes, dos, ventre) en les dévoilant ou en les soulignant³⁸. » La représentation visuelle de la sexualité féminine se définit également par la démonstration de la disponibilité sexuelle qui est alors définie comme une « situation où le personnage montre des signes physiques évidents de sa disponibilité sexuelle, soit en se déshabillant, en faisant des gestes qui évoquent la sexualité, en dansant de manière suggestive ou en faisant des gestes physiques pour aguicher³⁹. » Au total, trois paramètres principaux sont pris en

³⁷ Anna Lupien et Francine Descarries, *L'avant et l'arrière de l'écran : l'influence du sexe des cinéastes sur la représentation des hommes et des femmes dans le cinéma québécois récent*, Montréal, Réalisatrices Équitables, 2013, 44 p.

³⁸ *Ibid.*, p. 17.

³⁹ *Ibid.*

compte pour analyser la représentation de la sexualité féminine dans cette étude : l'habillement, l'exposition de certaines parties du corps et la disponibilité sexuelle. Au terme de leur analyse, les autrices arrivent à la conclusion que le sexe du cinéaste a une véritable influence sur la représentation des personnages. Notamment, elles démontrent que les hommes cinéastes sont plus nombreux à privilégier les scénarios où les personnages masculins sont majoritaires, alors que les femmes présentent un meilleur équilibre dans le ratio hommes-femmes chez leurs personnages. Par ailleurs, il ressort que la sexualisation des femmes est plus présente dans les films réalisés par les cinéastes masculins⁴⁰.

Ce bilan nous permet de constater que l'analyse de la représentation de la relation femme-médias, telle qu'elle s'est déployée depuis les années soixante, a été portée par deux angles d'approche principaux : l'image et le discours. Les auteurs et autrices qui ont porté leur attention sur les magazines, particulièrement au cours des premières décennies, se sont intéressés à l'analyse des vêtements portés par les femmes dans les publicités. Ceux et celles qui se sont plutôt concentrés sur le cinéma et la télévision ont ajouté à ces paramètres l'importance et la caractérisation du rôle féminin dans l'intrigue, concluant souvent à une passivité des personnages féminins. Les décennies passant, les problématiques abordées par les auteurs se complexifient. Au cours des années 1990, s'ajoute une interrogation sur la sexualité et la nudité. Plus récemment, et en conformité avec le contexte social qui privilégie une prise en compte accrue de la diversité et l'émergence des approches intersectorielles, les chercheurs intègrent à leur recherche les questions d'orientation sexuelle et l'origine ethnique des personnages parmi les critères d'analyse.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

Pour notre part, dans notre analyse, nous voulons allier une analyse du discours et de l'image en nous inspirant plus particulièrement des études menées par Brey ainsi que par Lupien et Descarries. En ce qui concerne l'analyse du discours non visuel, nous retenons de Brey que, dans les fictions télévisuelles, la représentation de la sexualité féminine se définit par toutes paroles ayant un rapport avec le domaine de la sexualité et de l'intime, qu'elles soient prononcées par des femmes ou encore étant utilisées pour caractériser ces dernières. En ce qui concerne la mise en image de cette représentation, nous reprenons des paramètres privilégiés par Lupien et Descarries et nous incluons dans notre analyse les caractéristiques physiques des personnages féminins retenus telles que l'habillement, l'exposition de certaines parties du corps (seins, fesses, épaules, jambes, dos et ventre) incluant la nudité complète ou partielle ainsi que les signes de disponibilité sexuelle des personnages.

À partir d'une analyse du discours et de l'image dans une sélection de téléromans québécois diffusés entre les années 1960 et 2005, nous souhaitons répondre à notre problématique selon deux paramètres principaux. Premièrement, nous analyserons les relations de pouvoir entre les hommes et les femmes telles qu'elles s'illustrent dans les représentations de la sexualité à partir principalement des personnages féminins. Nous retiendrons néanmoins une perspective comparative pour voir de quelle manière cette représentation diffère selon que des personnages féminins ou masculins sont mis en scène. Deuxièmement, l'approche diachronique nous permettra d'examiner de quelle manière ces représentations se modifient dans le temps en privilégiant un échantillon de fictions télévisuelles produites sur une période de près de cinquante ans.

1.2 Sources

1.2.1 Fictions télévisuelles

Les fictions télévisuelles québécoises diffusées entre 1960 et 2005 constituent le cœur de notre corpus. Comme il nous aurait été impossible de nous pencher sur toutes les fictions audiovisuelles produites au Québec depuis 1960, nous avons déterminé un échantillon de neuf productions, dont trois couvrent deux périodes, à partir d'un certain nombre de critères. L'objectif n'est pas de composer un échantillon totalement représentatif de la production, mais plutôt de couvrir un éventail le plus large possible du type de productions et de personnages féminins. Le premier critère retenu concerne la durée de la mise en ondes des productions. Les émissions retenues devaient avoir été diffusées durant au moins cinq ans, consécutifs ou non. Cette diffusion prolongée nous apparaît être intéressante pour deux raisons : elle permet d'analyser l'évolution des personnages et elle est garante d'un minimum de popularité d'une série. Sans plonger dans les théories de la réception, nous souhaitons néanmoins privilégier des séries qui ont pu résonner fortement chez les téléspectateurs. Le second critère retenu est celui de la diversité des types de fictions télévisuelles. En effet, les personnages n'offrent pas les mêmes traits dans une comédie que dans une dramatique. Trois types de fictions seront pris en compte soient : la comédie de situation, le téléroman et la télésérie⁴¹. Troisième et dernier critère : nous avons constitué un corpus dans lequel se retrouvent des productions scénarisées ou réalisées par des auteurs masculins et féminins afin d'observer si le sexe de l'auteur a un impact sur les représentations de la sexualité féminine et le traitement des relations de pouvoir hommes-femmes. Nous avons

⁴¹ Nous décrirons plus en détail ces types de fictions lorsque nous les aborderons dans les différents chapitres.

délibérément laissé de côté les téléromans ou téléseries historiques, très populaires au Québec, pour nous concentrer sur la représentation contemporaine des relations hommes-femmes et de la sexualité féminine. La prise en compte du décalage historique inhérent à ce type de fiction aurait rajouté un degré d'analyse qui dépassait les objectifs de la présente recherche. Par ailleurs, les productions diffusées sur les ondes de Radio-Canada sont surreprésentées dans l'échantillon, ce qui s'explique par le fait que la société d'État s'est assurée de conserver une copie de ses productions alors que les diffuseurs privés ont souvent détruit une bonne partie de leurs productions plus anciennes.

Nous présentons ici un bref portrait des fictions retenues. La description plus détaillée des personnages peut être consultée en annexe de cette recherche.

Moi et l'autre (1966-1971)

Moi et l'autre est une comédie de situation présentant deux jeunes femmes au début de la vingtaine⁴². Écrit par Roger Garand, Gilles Richer et André Dubois, chaque épisode présente une intrigue autonome (début et fin) et un moment dans le quotidien de Dominique et Denise qui vivent dans un appartement de Montréal. La fiction est diffusée sur les ondes de Radio-Canada entre 1966 et 1971, pour un total de 187 épisodes de 30 min. Cette comédie est significative pour notre recherche, car elle représente un certain type de modèle féminin qui s'éloigne du modèle de la femme douce et calme vivant dans son foyer et s'occupant de sa famille. Comme de nombreux épisodes ont été détruits depuis leur diffusion, nous nous sommes rabattue sur le coffret

⁴² Gilles Richer, *Moi et l'autre*, [1966-1971] enregistrement vidéo, Montréal, Radio-Canada, 2009, 26 épisodes.

DVD de l'émission (26 épisodes s'échelonnant sur toutes les saisons) et Internet⁴³. En tout, nous avons pu visionner près du tiers (56 plus précisément) des épisodes.

Quelle famille ! (1969-1974)

Quelle famille ! est écrite par Janette Bertrand et diffusée de 1969 à 1974 à Radio-Canada⁴⁴. Ce téléroman, qui se rapproche beaucoup du modèle du sitcom à l'américaine, est présenté le dimanche à 19h, et les épisodes sont d'une durée de 30 min. On y montre le quotidien d'une famille montréalaise qui fait face à de légers problèmes au quotidien, à l'image de toutes les autres familles québécoises. Nous avons visionné le coffret DVD (39 épisodes s'échelonnant sur toutes les saisons) de la fiction en plus de compléter avec quelques épisodes disponibles aux archives de Radio-Canada⁴⁵.

Terre Humaine (1978-1984)

Écrit par Mia Riddez-Morisset, ce téléroman raconte la saga familiale des Jacquemin, une famille vivant sur une ferme de Sainte-Marie-des-Anges⁴⁶. Ce téléroman présente des personnages aux prises avec la mort, la vieillesse, les naissances, l'infidélité, le mariage... Les premières saisons se concentrent sur les Jacquemin et plus particulièrement sur Jeanne et Antoine, les piliers de la famille. Peu à peu, le téléroman

⁴³ « Vidéos populaires – Moi et l'autre », *Youtube*, (En ligne), https://www.youtube.com/watch?v=fM4JbT3lrFE&list=PLMJqHxSQHZDnXqCMRvvSXy_byFixlJg, page consultée le 20 septembre 2017.

⁴⁴ Janette Bertrand, Jean Lajeunesse, *Quelle Famille !*, [1969-1974] enregistrement vidéo, Montréal, Radio-Canada, 2004, 39 épisodes.

⁴⁵ Archives de Radio-Canada (ci-après ARC), 00-11316-000 à 00-11316-0002, *Quelle Famille !*, [1969-1974].

⁴⁶ Mia Riddez-Morisset, *Terre humaine*, [1978-1984] enregistrement vidéo, Montréal, Société Radio-Canada, 2013, 229 épisodes.

plonge dans la vie des plus jeunes vivant au village, et plusieurs nouveaux personnages font leur apparition au fil des saisons. De 1978 à 1984, Radio-Canada produit 229 épisodes. Le téléroman est diffusé le lundi à 20h30 la première année, et le mardi à 19h30 par la suite. Les épisodes sont d'une durée de 30 minutes. Le téléroman est complètement disponible en format DVD.

Jamais deux sans toi (1977-1980 et 1990-1992)

Écrit par Guy Fournier, ce téléroman est diffusé en deux temps. De 1977 à 1980, des épisodes de 30 minutes sont mis en ondes; de 1990 à 1992, le format passe à 60 minutes⁴⁷. Nous n'avons pas analysé la suite de cette série, *Les héritiers Duval*, puisque les principales dynamiques de couples présentées n'y sont plus les mêmes. Cette émission compte au total 221 épisodes et est diffusée à Radio-Canada. Le téléroman tourne autour de la vie quotidienne du couple formé de Francine et Rémi Duval. Lors de la suite de l'émission en 1990, l'auteur met l'accent sur d'autres personnages de la série, sans pour autant délaisser le couple principal. L'analyse de cette fiction est doublement intéressante dans la mesure où nous pouvons observer les personnages à deux moments de leur vie; le premier durant les années 1980, et le second une dizaine d'années plus tard. Les épisodes sont disponibles aux archives de Radio-Canada.

Lance et compte (1986-1989, 2002, 2004)

Cette télésérie, écrite par Réjean Tremblay dépeint l'univers du hockey et plus particulièrement les hauts et les bas du *National* de Québec⁴⁸. Nous avons choisi cette

⁴⁷ ARC, 33-11355-0000 à 33-11355-00219, *Jamais deux sans toi*, [1977-1980 et 1990-1992].

⁴⁸ Réjean Tremblay et Jean-Claude Lord, *Lance et compte (I,II,III)*, [1986-1989], enregistrement vidéo, Montréal, Christal film, décembre 2002, 39 épisodes; Réjean Tremblay et Jean-Claude Lord, *Lance et compte : Nouvelle génération*, [2002], enregistrement vidéo, Montréal, janvier 2003, 10 épisodes;

série puisque, contrairement aux autres, elle se situe dans un univers très masculin. Tout comme *Jamais deux sans toi*, la série est diffusée une première fois entre 1986 et 1989 et connaîtra plusieurs retours par la suite (2002, 2004, 2006, 2009, 2012, 2015). Nous nous arrêterons à la saison 2004, car notre étude se termine en 2005 et la saison suivante est diffusée en 2006. Chaque épisode dure 60 minutes. La série est d'abord diffusée à Radio-Canada puis à TQS en 2002 et, finalement, c'est TVA qui diffusera la série de 2004 à 2015. Cette série est entièrement disponible en format DVD.

Chambres en ville (1989-1996)

Dans ce téléroman, Sylvie Payette met en scène la vie de jeunes étudiants et étudiantes du CÉGEP vivant dans une maison de pension à Montréal, dirigée par une femme dans la quarantaine⁴⁹. La série est diffusée de 1989 à 1996, le mardi à 19h30, et les épisodes sont d'une durée de 30 minutes pour la première saison et de 60 minutes par la suite. Nous avons retenu ce téléroman en raison du nombre et de la variété des personnages féminins, et de la grande prévalence des scènes qui abordent la sexualité, particulièrement dans le discours. La série complète est disponible sur DVD.

La Petite Vie (1993-1998)

Cette comédie, qui se rapproche beaucoup d'un sitcom, présente le quotidien de la famille Paré⁵⁰. Cette famille est composée des deux parents autour desquels gravitent leurs quatre enfants adultes. Écrite par Claude Meunier, la série diffusée de 1993 à

Réjean Tremblay et Jean-Claude Lord, *Lance et compte : La reconquête*, [2004], enregistrement vidéo, Montréal, février 2007, 10 épisodes.

⁴⁹ Sylvie Payette, *Chambres en ville*, [1989-1996], enregistrement vidéo, Montréal, TVA Films, 2009, 188 épisodes.

⁵⁰ Claude Meunier, *La Petite Vie*, [1993-1998], enregistrement vidéo, Montréal, Radio-Canada, 2008, 61 épisodes.

1998 est présentée sur les ondes de Radio-Canada les samedis pour la première saison et les lundis par la suite, à 19h30. La série, lauréate de plusieurs prix, est entièrement disponible en format DVD.

4 et demi (1994-2001)

Écrit par Pierre Poirier et Sylvie Lussier, ce téléroman est diffusé entre 1994 et 2001⁵¹. Les deux premières saisons sont constituées d'épisodes de 30 minutes et les saisons subséquentes offrent des épisodes de 60 minutes. On y présente le quotidien du couple formé de Louis et Isabelle, couple dans la vingtaine qui emménage dans un appartement de quatre pièces et demi. Autour d'eux, plusieurs personnages participent à la vie quotidienne du couple (amis, collègues de travail, famille...). Ce téléroman a retenu notre attention notamment parce que, tout comme *Quelle famille !*, il est écrit par deux auteurs de sexe différent. Le téléroman est disponible en DVD pour les deux premières saisons et sur Internet (Youtube) pour les 5 saisons suivantes.

Un Gars, une fille (1997-2003)

Cette télésérie à sketches est mise en ondes de 1997 à 2003 sur les ondes de Radio-Canada et compte plus de 130 épisodes diffusés les jeudis soir à 19h30⁵². On y expose le quotidien d'un couple à la fin de la trentaine. La sexualité est abordée dans de très nombreuses situations. Malgré le fait que Guy A. Lepage soit le principal auteur, la série comporte de nombreux auteurs secondaires des deux sexes. La série est disponible entièrement sur support DVD.

⁵¹ Pierre Poirier et Sylvie Lussier, *4 et demi*, [1994-2001], enregistrement vidéo, Montréal, Radio-Canada, octobre 2008, 62 épisodes; « 4 et demi : saisons 3-7 », Youtube, (En ligne), https://www.youtube.com/results?search_query=4+et+demi+, page consultée le 14 novembre 2017.

⁵² Guy.A. Lepage et coll., *Un gars, Une fille*, [1997-2003] enregistrement vidéo, Montréal, Radio-Canada, 2008, 130 épisodes.

1.2.2 Entrevues

En plus des fictions télévisuelles qui constituent le nœud de notre corpus, afin d'en documenter la production, nous nous sommes intéressée aux diverses entrevues données par les auteurs ou les acteurs en lien avec leur série respective. Nous avons utilisé deux types d'entrevues, lorsqu'elles étaient disponibles, soient celles réalisées dans le cadre de documentaires spéciaux sur les différentes séries afin d'accompagner, par exemple, un coffret DVD, et les entrevues accordées dans le cadre d'autres émissions. Ces dernières entrevues, essentiellement tirées des archives de Radio-Canada, sont tirées de talk-shows ou d'émissions d'affaires publiques. La plupart d'entre elles permettent d'avoir accès l'opinion des artisans par rapport à leur texte ou leur personnage, leurs motivations, leur but, ce qu'ils veulent transmettre comme message. Nous considérons que ces entrevues facilitent la contextualisation des œuvres, même si nous devons garder en tête que certaines d'entre elles sont réalisées dans une perspective de mise en marché du produit télévisuel. Ce recul des acteurs et réalisateurs nous offre néanmoins une porte qui ouvre au-delà d'une simple analyse de contenu qui se baserait uniquement sur le produit (fiction télévisuelle).

1.2.3 Rapports de recherche gouvernementaux

Finalement, nous avons utilisé un certain nombre de rapports gouvernementaux portant sur différents dossiers dont nous tenons compte dans notre recherche. Nous nous sommes arrêtée aux dossiers concernant la question de l'avortement, du viol, des naissances au Québec, de la représentation des femmes dans les médias québécois ainsi que les rapports concernant l'hypersexualisation des jeunes femmes. Ces rapports nous permettent de faire, en partie, le pont entre les préoccupations sociales qui s'imposaient dans l'espace public au moment de la production et la mise en ondes des séries identifiées.

1.3 Méthodologie

Afin de répondre à notre problématique principale et aux questions qui en découlent, nous avons privilégié une analyse de contenu prenant en compte le discours et l'image. Nous avons ciblé notre écoute et notre analyse des séries en nous concentrant sur les personnages féminins des neuf séries retenues. La sélection de personnages féminins repose sur une volonté de montrer une multitude de rôles féminins récurrents dans les séries québécoises : la mère, la jeune fille, la célibataire... De plus, nous avons aussi porté une attention particulière aux personnages faisant écho aux débats féministes des différentes époques : prostituée, personnage se faisant avorter... Pour chacun des personnages retenus, nous avons consigné plusieurs paramètres dans une grille d'analyse (âge, relation matrimoniale, milieu familial...). Ensuite, nous avons complété une page de grille pour chaque scène dans laquelle un des personnages retenus se retrouve en situation d'intimité impliquant la sexualité, que ce soit dans le discours ou par l'image. Les variables ont été déterminées à partir de la définition de la représentation de la sexualité féminine que nous avons établie plus tôt. Les données choisies et présentées dans cette grille sont celles qui serviront de matériau de base pour décortiquer les rapports de pouvoir entre les hommes et les femmes, dans le domaine de la sexualité, et qui nous permettront d'en arriver à dresser un portrait de la sexualité féminine telle qu'illustrée dans ces fictions télévisuelles. La catégorie « commentaires », qu'on retrouve à la fin de la grille, offre la possibilité d'ajouter tous les détails pertinents à l'analyse. Comme la plupart des scènes représentant ou abordant la sexualité comportent plus d'un personnage, la présence du partenaire de jeu est aussi prise en compte.

Exemple de grille d'analyse

Variables	Valeurs
Caractéristiques personnages	Âge Situation de vie
La relation avec l'autre personnage s'il y a lieu	Conjoint/conjointe Mari/femme Famille Etc.
Âge de l'autre personnage	Plus âgé, plus jeune...
Lieu du contact	La maison (la pièce) À l'extérieur du foyer Etc.
Type de contact intime	Regards Sourire Baisers Etc.
Initiation du contact	Homme Femme
Réponse de la personne n'ayant pas initié le contact	Positive Négative Signe d'obligation
Relations sexuelles s'il y a lieu	Sous-entendue Visuellement présentée
Code vestimentaire homme et femme	Vêtement Sous-vêtement Nudité
Dans quel but la sexualité est abordée ou montrée	Procréation Plaisir (pour qui?) Éducation Etc.
Est-ce que les deux partenaires sont consentants?	Oui Non
Vocabulaire	Quels mots font référence à la sexualité. Quels personnages utilisent tels types de mots. Etc.

Nous croyons qu'avec cette grille, nous serons en mesure non seulement d'analyser la représentation des femmes dans les fictions télévisuelles, mais aussi de dégager un portrait assez complet de la manière dont les hommes sont représentés. En effet, la grande majorité des séquences analysées mettent en scène des personnages masculins et féminins et illustrent les relations de pouvoir qui s'établissent entre eux. Nous pensons aussi que les variables utilisées dans ces grilles sont assez larges pour nous permettre d'étudier de la même façon tous les personnages des fictions retenues, des plus anciennes aux plus récentes.

CHAPITRE II

L'APPRENTISSAGE DE LA SEXUALITÉ 1960-1985

Les années 1960-1985 sont des années de revendication et d'affirmation : mouvement des droits civiques aux États-Unis, affirmation étudiante à travers le monde occidental et décolonisation occupent l'avant-scène avec l'émergence de ce que l'on a qualifié de féminisme de la deuxième vague. Cette résurgence du féminisme se caractérise par des revendications liées à la reconnaissance du corps des femmes et de leur autonomie économique. Que ce soit par la réclamation du droit à l'avortement, de la contraception, de l'égalité ou de l'équité salariale, l'individualité des femmes s'impose et, à travers elle, la représentation de la sexualité connaît des transformations importantes. C'est aussi le début de l'affirmation homosexuelle. Inspirée par ces mouvements, la Révolution sexuelle de la fin des années soixante aura des échos jusqu'au Québec.

Cette nouvelle conception de la sexualité, qu'elle soit associée à la liberté ou au contraire à l'objectivation du corps, notamment à travers la pornographie, est de plus en plus présente dans les médias. Le magazine *Playboy* marque une étape à cet égard et joue un rôle important dans la reconnaissance de la sexualité féminine, même si cette sexualité est encore illustrée à travers le regard des hommes :

Les représentations de la sexualité véhiculées par le magazine *Playboy* sont considérées comme une des premières manifestations de la sexualisation de la sphère publique. À l'époque, les représentations sexuelles dans le

magazine contrastaient notamment avec celles diffusées dans les médias du moment, en particulier à la télévision. À titre d'exemple, aux États-Unis, seuls les couples mariés pouvaient être vus à la télévision et, de manière à éviter toutes références à la nudité, au moins une bretelle d'un vêtement de nuit sur l'épaule de l'épouse devait être visible par-dessus la couverture lorsqu'un couple se retrouvait dans un lit ! Le magazine *Playboy* a été le premier médium à faire l'éloge de l'érotisme, de la liberté sexuelle et de la nudité féminine. En ce sens, le magazine a eu une influence sur la sexualité de la nation américaine¹.

Le Québec n'est pas étranger à cette vague d'émancipation qui a des échos dans la culture artistique. Ce n'est cependant pas la sexualité à proprement parler qui occupe l'avant de la scène. Ainsi, la publicité présente dans les quotidiens montréalais

a fait du modèle de la femme au foyer la référence de la féminité et du rôle social essentiel des femmes. Mais les réclames antérieures à 1970 mettent également en scène deux autres réalités de la vie féminine qu'elles situent à l'extérieur du statut de la femme mariée présenté comme la norme de la réalité féminine. Ces deux réalités celles de la célibataire et de la travailleuse, sont les représentations transitoires entre la fin de l'enfance et le début de la vie de femme mariée. La première relève de l'expression de l'identité sexuelle des femmes, qui visent ultimement, selon la publicité, à atteindre le statut d'épouse et de mère au foyer².

Contrairement aux publicités et inspiré par les mouvements féministes et une nouvelle liberté sexuelle, le monde de la musique et du théâtre connaît des transformations sensibles. Comme le mentionne Denyse Baillargeon :

Du côté de la création, plusieurs femmes artistes, écrivaines ou chanteuses se démarquent par leur engagement ouvertement féministe et par leur ton décapant qui froisse bien des susceptibilités. La création de la pièce *Les*

¹ Catherine Dumais, *La représentation de la sexualité dans les médias québécois de langue française et les technologies d'information et de communication : vers une culture du striptease?*, Montréal, mémoire de maîtrise (communication), Université du Québec à Montréal, 2006, p. 45.

² Sébastien Couvrette, *Le récit de la classe moyenne : La publicité des quotidiens montréalais, 1920-1970*, Montréal, Leméac, 2014, p.111.

fées ont soif, de Denise Boucher, qui dénonce les stéréotypes de la mère, de la Vierge et de la putain et scandalise les milieux catholiques, constitue sans doute le cas de figure qui fait le plus la manchette³.

Le cinéma québécois aussi sera témoin de ces changements. La fin des années 60 apporte sur nos écrans *Valérie* et *l'Initiation*. Ces deux productions cinématographiques « vont ouvrir la période dite de sexploitation dans le cinéma québécois, baptisé dans le jargon d'alors, "film de fesses". [...] "Déshabiller la petite Québécoise" aura été le grand slogan de cette période marquée par un fort courant nationaliste qui cherche autant à sexualiser la nation qu'à nationaliser la sexualité⁴. » Ce type de production, malgré ses succès, demeure relativement marginal. En effet, le cinéma en général et plus particulièrement la télévision ne présentent pas ce genre d'érotisme. Comme le mentionne Renée Legris, « dans les téléromans antérieurs aux années 1980, l'évocation de l'acte sexuel s'est faite de façon synecdotique, par une série de scènes codées amenant les partenaires au lit à poser quelques gestes sobres, plus suggestifs que descriptifs⁵. »

La scène télévisuelle de cette époque est diversifiée, mais le téléroman représente la principale forme de fiction jusqu'au milieu des années 1980. Comme l'explique Yves Picard :

Le premier âge de la télévision donne naissance au paradigme de base de la fiction télévisuelle québécoise, le téléroman [...] Le téléroman balise le territoire. Dès ses débuts, il n'est ni un soap-opéra, ni une telenovela, ni une série, ni un feuilleton télévisé tel qu'on le produit en France : diffusé en soirée, de façon hebdomadaire, sous la forme de récits continus ou

³ Denyse Baillargeon, *Brève histoire des femmes au Québec*, Montréal, Boréal, 2012, p. 208.

⁴ *Ibid.*

⁵ Renée Legris, *Le téléroman québécois 1953-2008*, Québec, Septentrion, 2013, p. 287.

discontinus, il est écrit par des romanciers qui prolongent leurs œuvres ou leurs univers au petit écran⁶.

À côté de ce genre dominant se trouve la comédie de situation qui, comme l'explique Frédéric Demers,

regroupe plusieurs épisodes qui sont unis par des pourtours narratifs comme le titre général de l'émission, l'identité des personnages principaux ou encore le contexte général dans lequel ils évoluent et vivent des situations. Chaque épisode est clos et autonome quoique certains soutiens narratifs traversent parfois plusieurs épisodes : la grossesse de l'une, la recherche d'emploi de l'autre, etc⁷.

Dans ce chapitre, nous analyserons les quatre fictions télévisuelles qui se situent entre 1960 et 1985 soient deux comédies de situation (*Moi et l'autre*, *Quelle Famille !*) et deux téléromans (*Terre humaine* et *Jamais deux sans toi*). Bien que ce choix ne soit pas complètement représentatif de l'horizon télévisuel de ces années, il permet de couvrir un éventail large de personnages féminins, ancré dans des réalités différentes. Femmes de la ville et de la campagne, célibataires et femmes mariées, femmes à la maison ou au travail, jeunes ou matures, de nombreux modèles s'en dégagent. Ce choix va dans le sens des remarques d'Hélène Tardif formulées à l'époque :

L'état civil, l'âge, l'occupation, la classe sociale d'origine et d'appartenance diffèrent selon les personnages; la personnalité varie, l'expérience de la maternité est parfois présente, parfois non. Pourtant, le vécu féminin demeure étonnamment constant : malgré la diversité des statuts et des rôles, l'appartenance au sexe féminin semble déterminer en première instance la vie quotidienne des femmes et leur perception d'elles-mêmes. Cela n'implique nullement une absence de diversité dans les

⁶ Yves Picard, « Du téléroman à la sériété ou comment la fiction télévisuelle québécoise transite de l'oralité à la visualité » dans Elaine Després et coll., *Télé en séries*, Montréal, les Éditions XYZ, 2017, p. 43.

⁷ Frédéric Demers, « Téléromans, téléseries, feuilletons. Retour sur source de confusion sémantique », *Communication*, vol. 25, n°1, 2006, p. 253.

portraits des femmes téléromanesques. On peut au contraire identifier plusieurs types de femmes. L'auteur apparaît ici comme une variable importante : il y a une certaine spécialisation dans la représentation féminine, chaque auteur s'attachant à dépeindre soit un type particulier de femmes – femme forte, femme enfant, etc., soit un type de fonction – maternité, travail ménager, rôle d'épouse ou d'amante⁸.

Nous voulons voir de quelle manière ce constat d'un invariable féminin marqué néanmoins par une diversité de situations se décline sur le plan de la représentation de la sexualité et de ses fonctions dans les fictions télévisuelles. Dans la mesure où la sexualité féminine n'est généralement pas montrée pour elle-même, mais presque toujours en contrepoint de la sexualité masculine, nous consacrerons une partie de notre analyse à cette dernière dimension. Pour comprendre la représentation de la sexualité féminine, trois figures particulières s'imposent : la mère, la « vieille fille » et la jeune fille. En effet, la maternité demeure un nœud primordial pour comprendre la représentation de la sexualité féminine, parce qu'elle permet de s'interroger sur son « aboutissement » traditionnel ainsi que sur la relation au corps qu'elle implique. La « vieille fille », quant à elle, nous semblait se dégager du portrait général en raison de l'absence de sexualité qui la caractérise traditionnellement. La jeune fille incarne, pour sa part, la découverte de la sexualité, la beauté et la jeunesse, deux valeurs qui s'imposent dans ces années de renouveau. Finalement, nous tenterons d'observer comment les débats féministes de l'époque, notamment en ce qui concerne la sexualité, se répercutent, ou non, dans les fictions choisies.

⁸ Hélène Tardif, *La représentation des conditions masculine et féminine dans les téléromans québécois récents*, Montréal, mémoire de maîtrise (communication), Université du Québec à Montréal, 1975, p. 76.

2.1 Représentation de la sexualité, de ses buts et fonctions

Tout comme l'a fait Iris Brey, nous avons tenté de déterminer quels rôles et quelles fonctions sont attribués à la sexualité chez les personnages féminins⁹. Nous avons relevé deux fonctions principales attribuées à la femme en matière de sexualité: éduquer et plaire.

2.1.1 L'éducation sexuelle

Un des rôles consacrés de la sexualité pour les personnages féminins des fictions à l'étude est celui de l'éducation sexuelle. Dans une perspective parfois pédagogique, les auteurs – et surtout les autrices – abordent la sexualité dans le discours tenu par leurs personnages. Ce discours est, la plupart du temps, tenu par une mère à ses filles, dans un rapport de transmission unidirectionnel.

L'exemple de *Quelle Famille* est, à cet égard, très évocateur. On assiste à quelques discussions entre la mère et ses enfants au sujet des premiers rendez-vous amoureux, du développement sexuel des adolescents... Janette Bertrand, l'autrice, a affirmé qu'elle avait écrit cette comédie dans le but d'éduquer la population et particulièrement les parents québécois quant aux relations avec leurs enfants¹⁰.

Au cours d'un épisode, une des jeunes filles a ses premières menstruations¹¹. Il y a d'abord une discussion entre la mère et la fille afin d'expliquer le phénomène, et toute

⁹ Iris Brey, *Sex and the Series : sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, Mionnay, Soap Éditions, 2016, 180 p.

¹⁰ Janette Bertrand , *Quelle Famille !*, « Rencontre avec Jeanette Bertrand », enregistrement vidéo, Montréal, Radio-Canada, 2004, disque 1.

¹¹ Janette Bertrand , *Quelle Famille !*, « Les premières règles », disque 2.

la famille est par la suite invitée à fêter l'événement. Ce genre de sujet est très peu abordé à l'époque, à la télévision ou ailleurs. Janette Bertrand mentionne que lorsque l'émission fut vendue en France, les diffuseurs français ont refusé de présenter cet épisode, car il le trouvait « sale ». Au Québec, il fut pourtant bien reçu¹².

La sexualité abordée de manière pédagogique est aussi présente dans *Terre humaine*. Encore une fois, les discussions ont souvent lieu entre la mère et ses enfants, ici entre Jeanne et sa fille Annick. Mais quelques exceptions existent. La première concerne encore une fois le personnage principal de la mère, mais en relation avec sa sœur cadette Marthe¹³. Bien que cette dernière soit plus jeune que Jeanne, elle n'est plus une « jeunesse ». Âgée de plus ou moins 50 ans, croyante et un peu naïve, elle s'apprête à convoler tardivement et sans aucune expérience sexuelle. Sa sœur aînée lui donne donc les conseils qu'elle donnerait probablement à ses filles et lui suggère notamment de consulter un gynécologue avant les noces. Menstruations, visites au gynécologue; la sexualité féminine représentée dans sa dimension éducative est normée, axée sur les fonctions corporelles féminines spécifiques.

De manière générale, la sexualité féminine est expliquée plus en détail que la sexualité masculine qui, elle, n'est pratiquement pas abordée dans les fictions observées. Une des seules exceptions met en scène le grand-père, Léandre, et son petit-fils dans *Terre humaine*¹⁴. Dans une scène remplie de malaises, les deux parlent de maladies sexuelles et des moyens de s'en débarrasser. Cette scène est l'une des seules à mettre en scène des hommes et à aborder la sexualité dans un but éducatif.

¹² Janette Bertrand, *Quelle Famille !*, « Rencontre avec Jeanette Bertrand », disque 1.

¹³ Mia Riddez-Morisset, *Terre humaine*, enregistrement vidéo, Montréal, Société Radio-Canada, épisode 82.

¹⁴ Mia Riddez-Morisset, *Terre humaine*, saison 2, épisode 7.

On peut donc affirmer que la sexualité, lorsqu'elle est abordée dans un but éducatif, relève la plupart du temps du domaine féminin. La mère dans ce cas est celle qui éduque les plus jeunes, mais elle n'est jamais directement mise en situation sexualisée. De plus, le vocabulaire employé lorsque l'on parle de sexualité demeure vague et il n'est nullement question de nommer les organes génitaux par exemple. Soulignons également que les deux fictions dans lesquelles la sexualité est présente sous forme de discours éducatifs sont écrites par des femmes, dont l'une, Janette Bertrand, qui a continué dans cette voie par la suite avec des fictions comme *L'Amour avec un grand A* ou encore des émissions d'un genre nouveau comme *Parler pour parler*.

2.1.2 Insécurité et besoin de plaire

L'insécurité et le besoin de plaire sont aussi deux caractéristiques propres à la sexualité féminine telle que présentée à la télévision. Elles renvoient au rôle traditionnel des femmes en matière sexuelle et elles sont souvent abordées à travers des questionnements chez les personnages face à leur propre performance sexuelle ainsi qu'à leur capacité à plaire à leur partenaire ou à le satisfaire. Cette préoccupation ne semble pas avoir de corrélation directe avec l'âge. Qu'ils soient jeunes ou plus âgés, la plupart des personnages féminins font part de ce besoin d'être à la hauteur.

Cet impératif de séduction est très présent dans *Moi et l'Autre*. En fait, cette comédie de situation est pratiquement construite sur ce principe. Dans chacun des épisodes, le téléspectateur découvre les diverses techniques mises en œuvre par Dominique ou Denise pour séduire ou plaire à un homme¹⁵. L'accent étant mis sur ces deux

¹⁵ Elles essaient de cuisiner pour leurs prétendants, au cours d'un épisode Dominique est déguisée en danseuse du ventre pour animer un rendez-vous : Gilles Richer, *Moi et l'autre*, « L'espagnol » [1966], enregistrement vidéo, Montréal, Radio-Canada, 2009, disque 1.

personnages féminins, les hommes ne sont que des figures secondaires. La séduction est ici affaire de filles et ce sont elles qui doivent trouver des outils pour plaire. Le principal outil privilégié : leur corps.

Les adolescentes dans la comédie *Quelle Famille !* communiquent aussi cet impératif de plaire. En effet, bien qu'elles soient généralement présentées comme très indépendantes vis-à-vis de leurs prétendants, elles accordent beaucoup d'importance à leur apparence et elles mettent beaucoup de temps à se coiffer et se maquiller pour leurs rendez-vous galants¹⁶. Ces personnages se questionnent constamment quant à leur féminité et font passer la séduction par leur apparence physique .

Dans *Jamais deux sans toi*, la relation entre les deux personnages principaux, les époux Francine et Rémi, est au cœur de l'intrigue. À quelques reprises, lors de discussions concernant leur sexualité, Francine se montre soucieuse de la satisfaction sexuelle de son mari, sans jamais toutefois s'interroger sur la sienne propre. Un épisode est d'ailleurs entièrement consacré à ce sujet : Francine doute de sa performance sexuelle et va même jusqu'à accepter l'aide de la femme du patron de son mari afin de répondre aux attentes de Rémi¹⁷. Téléroman plus près de la comédie que de la dramatique, *Jamais deux sans toi* joue souvent d'ironie. En effet, la femme du patron est ici une épouse soumise qui ne vit que pour son mari, réalité ridiculisée à gros traits dans l'épisode. Bien que la chute de l'épisode montre que Francine n'a pas à être soumise pour plaire à son mari, il n'en demeure pas moins que l'épisode est entièrement consacré à son désir de satisfaire son mari. Sur ces questions, les préoccupations de Francine sont les seules à être mises de l'avant; Rémi ne laisse pas transparaître pareils

¹⁶ Archives de Radio-Canada (ci-après ARC), 00-11316-0026, *Quelle Famille !*, « La sortie de François et d'Isabelle », 1^{er} mars 1970.

¹⁷ Guy Fournier, *Jamais deux sans toi*, « L'échangisme », enregistrement vidéo, Montréal, Radio-Canada, 1977, 24 :28 min.

doutes, à tout le moins au cours des trois saisons du téléroman analysées dans le cadre de ce chapitre.

Dans *Terre Humaine*, le désir de plaire et de performance est présent, mais, contrairement aux autres fictions étudiées, il touche aussi parfois les personnages masculins. À la veille de son mariage, Marthe est angoissée à l'idée de n'avoir jamais eu de relations sexuelles, elle a peur de ne pas être à la hauteur de son futur époux qui, lui, a déjà été marié. Bien qu'elle partage ses inquiétudes avec sa sœur Jeanne qui, nous l'avons vu, joue le rôle d'éducatrice en cette matière, une scène présente tout de même une discussion entre elle et son futur mari concernant leurs craintes respectives de performances sexuelles¹⁸. Parmi tous nos visionnements, cette scène demeure exceptionnelle en ce qu'elle présente autant les inquiétudes du personnage masculin que du personnage féminin et qu'elle se déroule dans un cadre respectueux d'écoute et de partage. Malgré son unicité, cette scène permet de souligner que le besoin de plaire n'est pas absolument exclusif aux femmes dans les fictions télévisuelles.

De toutes ces scènes se dégage le fait que la sexualité est le plus souvent abordée par les personnages féminins, et c'est par elles que l'éducation sexuelle est transmise. Cependant, elles sont aussi mises en position d'objectivation, car la sexualité est intégrée, par les personnages féminins, comme un moyen et une obligation de plaire et de séduire les hommes. On transmet donc aux jeunes personnages féminins un type de sexualité typiquement féminine dans lequel la femme est soumise aux regard et désir de l'homme. Cependant, le fait de parler de sexualité à la télévision est assez nouveau, et ce simple fait peut représenter une certaine avancée.

¹⁸ Mia Riddez-Morrisset, *Terre humaine*, épisode 109.

2.2 Une sexualité masculine stéréotypée

La sexualité masculine ne fait pas non plus l'objet de véritables remises en question dans les fictions étudiées. Elle est conforme aux clichés d'une sexualité axée sur les relations physiques plus que sur les émotions, dans l'action plutôt que dans la parole – sauf pour faire part d'un jugement sur le corps féminin.

Dans *Jamais deux sans toi*, la sexualité masculine traduit la conception que s'en fait son auteur, Guy Fournier. À tout le moins est-ce ce qu'il laisse entendre dans une entrevue accordée en 1990 dans un talk-show, *L'Heure G*. Jouant sur les clichés, il insiste sur la beauté des jeunes femmes, se présente comme un dragueur né, prêt à flirter avec toutes les femmes, avouant réussir surtout avec les femmes désabusées¹⁹. Au cours de cette entrevue où il devient difficile de faire la part entre l'homme et le rôle qu'il veut jouer, il pousse l'audace en apostrophant l'autre invitée de l'émission, lui disant qu'elle s'est habillée pour séduire. Ces traits de caractère – macho, séducteur – dont il se targue d'être l'incarnation, Guy Fournier les partage avec son personnage masculin principal, Rémi. Dans un épisode, ce dernier soupe au restaurant avec son patron qui est, pour l'occasion, accompagné d'une jolie jeune femme²⁰. Les deux hommes commentent la beauté et la sensualité de la jeune femme dans des termes plutôt crus. Le comique de la scène est accentué par le fait que la jeune femme est anglophone et ne comprend rien à ce qu'ils disent. Cette scène est un exemple, presque caricatural, de cette propension à présenter les femmes comme des objets sexuels, dénués de capacité de réflexion et dont la seule fonction est de plaire et d'être belle.

¹⁹ ARC, 33-11246-0065, *L'Heure G*, « Guy Fournier, Auteur », 7 septembre 1990.

²⁰ Guy Fournier, *Jamais deux sans toi*, « État de siège », disque 2.

La représentation de la sexualité, du point de vue masculin, n'est pas toujours aussi primaire, même si certains traits reviennent régulièrement notamment lorsqu'il est question du corps des femmes. Du côté de *Terre humaine*, on assiste, lors des premiers épisodes, à l'arrivée d'une jeune fille de la ville sur la ferme des Jacquemin. Le personnage est très sexualisé dans son habillement, à tout le moins lorsqu'on la compare aux autres personnages féminins. Dans un épisode, le grand-père et son petit-fils, deux hommes de générations différentes font des commentaires sur l'attrance qu'ils éprouvent envers cette jeune femme²¹. Encore une fois, c'est le physique de la jeune fille, sa beauté et sa sensualité, qui sont les sujets principaux de la discussion, bien que le ton et le propos soient moins grossiers.

La sexualité masculine est aussi tournée vers l'Autre, la femme. Cependant, il n'y a pas de remise en question de la capacité de séduction des hommes. Il s'agit d'une relation où l'homme désire posséder. De plus, ce sont les jeunes femmes, minces jolies et la plupart du temps un peu sottes, à tout le moins dans les comédies, qui sont présentées comme attirantes pour la gent masculine. Nous remarquons cependant que dans les fictions écrites par des femmes, les personnages masculins présentent une sensibilité un peu plus grande vis-à-vis de leur partenaire.

2.3 Les figures féminines

L'équation femme = mère est habituelle dans les représentations culturelles, romanesques entre autres²², et les fictions télévisuelles ne font pas exception. La mère

²¹ Mia Riddez-Morisset, *Terre humaine*, épisode 2.

²² Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, 1999, 442 p.

s'impose donc comme un personnage incontournable des téléromans, comédies de situation et autres téléseries. Encore plus, la relation à la mère est un nœud narratif incontournable. Hélène Tardif explique que « la fonction maternelle tient une place prépondérante dans la vie des femmes téléromanesques. [...] C'est donc à travers ses enfants que la femme trouve la justification de son existence²³. » Malgré cette prépondérance de la maternité comme point d'ancrage de la construction des personnages féminins, la maternité peut présenter différents visages. Pour la période 1960-1985, ces derniers se déclinent en deux grandes catégories : les mères mariées et les mères célibataires, chacune présentant des particularités en ce qui concerne la relation à la sexualité.

2.3.1 Les mères mariées

Un constat s'impose rapidement à l'analyse des fictions retenues pour ce chapitre : la sexualité des mères mariées semble quasi inexistante. D'autres autrices confirment ces impressions et soulignent que dans la majorité des téléromans de l'époque, particulièrement chez les couples mariés et souvent parents, la vie sexuelle est occultée, tant dans le discours que dans l'image²⁴.

Dans *Quelle Famille*, bien que le mari soit souvent présent à la maison, aucune scène ne présente de contact intime entre lui et son épouse. Un épisode dépeint un voyage d'amoureux à Québec durant lequel la mère, loin de profiter de cette intimité de couple,

²³ Hélène Tardif, *La représentation des conditions masculine et féminine dans les téléromans québécois récents*, p. 77.

²⁴ Line Ross et Hélène Tardif, *Le téléroman québécois 1960-1971 : une analyse de contenu*, Québec, Laboratoire de recherches sociologiques de l'Université Laval, 1975, Sainte-Foy, p. 173.

ne fait que parler de ses enfants et de son inquiétude à les laisser seuls à la maison²⁵. L'épisode se termine d'ailleurs par le retour précipité des parents qui devaient, au départ, rester pour la nuit à Québec. Cet épisode est représentatif de l'ensemble de la série. En effet, le rôle de mère est celui qui prédomine, il n'y a pas beaucoup de place pour l'amour conjugal et encore moins pour la sexualité. Le rôle et les responsabilités du personnage central sont clairement définis par sa maternité. Et ce rôle maternel ne se limite pas à la relation qu'elle entretient avec ses enfants. Dans un autre épisode, où le père de famille est blessé à la cheville et se retrouve en convalescence à la maison, Fernande le materne comme s'il était un enfant. La seule association de la sexualité à la mère dans cette série est celle où cette dernière fait oeuvre d'éducatrice, comme il en a été fait état plus haut. Une telle absence de scène de sexualité entre les deux parents, personnages centraux du téléroman, limite l'analyse que l'on peut faire de la place de la sexualité dans les relations entre personnages féminins et masculins. Difficile en effet de comprendre les relations de pouvoir qui se développent entre eux ou encore de déterminer qui est l'initiateur principal des gestes sexuels. Cette pudeur répond aux impératifs de son époque, et Janette Bertrand a affirmé avoir tenté de représenter un modèle de mère québécoise très près de la réalité²⁶.

Dans *Terre Humaine*, la fonction maternelle définit en très grande partie le personnage de Jeanne. Avoir ses enfants autour d'elle, c'est ce qu'il y a de plus important pour elle. Cependant, les scènes d'amour entre Jeanne et son mari existent aussi. Bien sûr, il ne s'agit pas de scène de sexualité explicite, mais plutôt des moments où l'affection est manifestée par des mots doux l'un envers l'autre, alors que son mari lui fait part de toute sa reconnaissance envers le travail que Jeanne réalise pour sa famille. Leur

²⁵ Janette Bertrand, *Quelle Famille !*, « Un week-end à Québec », disque 3.

²⁶ Janette Bertrand, *Quelle Famille !*, « Rencontre avec Janette Bertrand ».

relation repose donc sur leur statut de parents, et Jeanne apparaît comme une mère en premier lieu. Au début de la troisième saison, ce lien s'approfondit dans quelques scènes de réelle intimité alors qu'Antoine, le mari, complimente sa femme sur son physique et lui mentionne le désir et l'attrance qu'il a toujours pour elle²⁷. Nos observations, consignées dans notre grille d'écoute, nous permettent de rendre compte d'une relation relativement égalitaire entre les époux puisque les manifestations sexuelles, ou à tout le moins les signes d'intimité sont initiés, dans une proportion équivalente, par Jeanne et par Antoine. On constate également que le consentement est présent, et que la sexualité se révèle être une dimension « naturelle » du couple Jacquemin, sans être illustrée comme un objet de négociation ou de tension.

Le téléroman *Jamais Deux sans toi*, est quelque peu différent. Dans ce cas-ci, ce n'est pas la famille qui est le cœur de l'intrigue comme dans les deux fictions télévisuelles précédentes, c'est le couple formé par Francine et Rémi. Bien qu'ils soient parents, plusieurs épisodes ne présentent ou ne mentionnent pas les enfants. Le rôle de mère de Francine n'est donc pas la caractéristique fondamentale du personnage. La relation entre les personnages de Francine et Rémi tourne autour des relations hommes/femmes. Les discussions du couple portent à l'occasion sur leur sexualité, mais elles ont souvent comme objectif de reconforter Francine dans son besoin de plaire à Rémi.

Dans les trois cas observés, un sentiment d'amour ou de tendresse s'exprime dans les scènes de couple, mais jamais de désir passionnel. La sexualité explicite est presque absente. Puisque les personnages féminins sont des mères, il va de soi que la sexualité n'est pas étrangère à leur vie, mais ce n'est pas une dimension primordiale de la relation

²⁷ Mia Riddez-Morrisset, *Terre humaine*, épisode 63.

de couple qui est montrée à l'écran. Ayant déjà eu leurs enfants, leur sexualité est maintenant effacée.

2.3.2 Les mères célibataires

Les mères célibataires, beaucoup plus rares dans les fictions télévisuelles, existent quand même et jouent un rôle spécifique dans les intrigues qui les mettent en scène. Au cours des années 1960-70, la maternité hors mariage traine encore les stigmates de la réprobation sociale et religieuse dont elle a été longtemps frappée²⁸.

Le personnage de Stéphanie, dans *Terre humaine*, incarne l'archétype de la « femme forte » en apparence, mais qui est souvent celle qui a le plus besoin de la protection des hommes de son entourage. Décrite par Ross et Tardif, cette catégorie correspond aux personnages qui

ont traversé avec courage de nombreuses épreuves au cours de leur vie. [...] Leur passé troublant semble leur donner une auréole de mystère qui les rend très séduisantes. Ce besoin de protection vise apparemment à donner une image moins « masculine » de ces femmes fortes. On en vient à montrer que leur force n'est qu'apparente et cache une faiblesse émotive qui se révèle être leur vraie nature. [...] l'homme est donc un refuge, un abri et une protection contre la vie²⁹.

Stéphanie est un personnage controversé, celle par qui les valeurs traditionnelles sont remises en question. Elle a quitté un mari qui abusait d'elle psychologiquement et financièrement pour s'installer au village, travailler pour subvenir à ses besoins et à

²⁸ Andrée Lévesque, *La norme et les déviantes. Des femmes au Québec pendant l'entre-deux-guerres*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1989, 233 p.

²⁹ Hélène Tardif, *La représentation des conditions masculine et féminine dans les téléromans québécois récents*, p. 115.

ceux de son fils. Indépendante financièrement, elle finit néanmoins par trouver du réconfort dans les bras d'Ovila, un homme marié qui habite au village. La présence de Stéphanie au village attire les regards de plusieurs personnages masculins qui ne se gênent pas pour commenter sa beauté. Les scènes d'intimité entre Ovila et Stéphanie sont caractérisées par des sentiments souvent négatifs de la part de cette dernière, où la honte d'un désir sexuel pour un homme marié côtoie une frustration provoquée par une longue absence de sexualité avec son ancien mari³⁰. Le personnage de Stéphanie présente une certaine densité narrative : son rôle de mère n'est pas évacué, mais il est complexifié par sa disponibilité sexuelle en dehors de la relation matrimoniale. Mère, oui, mais pas exclusivement.

Jamais deux sans toi comprend aussi un personnage de mère célibataire et autonome, Marie-Josée. Ce personnage est aux antipodes de celui de Stéphanie. Féministe, affirmée, elle ne dégage pas l'aura mystérieuse de la séduction et ne joue pas sur son besoin de protection. L'auteur la présente au contraire comme une femme frustrée qui n'aime pas les hommes. On retrouve dans ce personnage plusieurs clichés que l'auteur, Guy Fournier, se plaît à associer au féminisme.

Jean-Pierre Deslauniers, spécialiste des recherches en télévision au cours des années 1990, pousse la conclusion jusqu'à dire que « Marie-Josée dans *Jamais deux sans toi*, la féministe radicale, hait tellement les hommes qu'elle fait de son fils Francis un monstre d'égoïsme parfaitement conforme à ses vues sur les hommes³¹. » Sans aller aussi loin dans notre interprétation du personnage, il n'en demeure pas moins que Guy Fournier présente une femme amère qui critique ouvertement les hommes. Ce faisant,

³⁰ Mia Riddez-Morrisset, *Terre humaine*, épisode 56-59.

³¹ Jean-Pierre Deslauniers, *De la famille Plouffe à la Petite Vie : Les Québécois et leurs téléromans*, Montréal, Fides, 1996, p. 75.

elle se retrouve seule, sa frustration étant soulignée par le fait qu'elle ne vit aucune relation sexuelle ou amoureuse dans la première version de ce téléroman.

Stéphanie et Marie-Josée, malgré leurs différences, sont des femmes dotées de personnalité forte et qui, contrairement aux personnages de mères mariées, donnent l'impression d'avoir une vie en dehors de leur enfant. Ces femmes se valorisent ailleurs que dans leurs rôles de mères et leur carrière est mise de l'avant. Mais jamais elles ne peuvent complètement s'affranchir des hommes : Stéphanie a besoin de la protection d'Ovila; Marie-Josée, par sa frustration, montre que sa vie sans homme n'est pas heureuse.

2.3.3 La « vieille fille »

Une figure féminine particulière est ressortie de notre analyse, celui de la femme de plus de quarante ans qui est célibataire depuis toujours, la « vieille fille ». En raison de notre échantillon, seule *Terre humaine* présente ce type de personnage. Malgré sa rareté dans notre échantillon – seuls deux personnages de *Terre humaine* correspondent à ce profil, Marthe et Marie-Josée – la « vieille fille » s'avère riche en informations sur la représentation de la sexualité dans les fictions télévisuelles. Souvent l'objet de la pitié des autres personnages, ces deux femmes sont présentées comme des personnages aigris, incapables de trouver le bonheur et totalement investies dans leur travail qui, manifestement, ne suffit pas à les satisfaire. C'est toutefois dans le cadre de leur travail que les deux vont rencontrer leurs maris. Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons mentionné sur le personnage de Marthe au sujet de ses inquiétudes face à la sexualité, mais il faut néanmoins souligner que son mariage a été pour elle une source de bonheur et d'épanouissement. Marthe, une fois mariée, se métamorphose. En plus de changer de style vestimentaire, ce qui donne l'impression de la voir rajeunir, elle attire désormais les confidences sur la vie sexuelle des autres depuis qu'elle-même en a une; elle entre dans un cercle auquel elle n'avait pas accès auparavant. Bref, sa

nouvelle vie conjugale, et sexuelle par le fait même, est synonyme d'acceptation de la part de son milieu social. Le célibat initial de ces femmes et leur absence de vie sexuelle les restreignaient à un univers parallèle. Célibataires, elles étaient présentées comme désabusées, leur mauvaise humeur faisait fuir les autres; mariées, elles retrouvent tout à coup leur joie de vivre. Ici encore, l'épanouissement des femmes passe par une relation avec un homme, renforcé dans ces cas par l'accès à une sexualité hétéronormative synonyme de complétude.

2.3.4 La sexualité et la jeunesse

Jeunesse et sexualité vont souvent de pair et les fictions télévisuelles viennent renforcer cette association. Les manifestations de la sexualité vécue par les jeunes femmes sont beaucoup plus fréquentes que pour les personnages féminins plus âgés. Les scènes impliquant de la sexualité sont plus nombreuses et les lieux où elles se déroulent sont plus variés. Il faut toutefois nuancer : durant les années 1960-1985, les scènes de sexualité, qu'elles impliquent les jeunes ou non, ne sont pas encore aussi explicites qu'elles le deviendront par la suite.

La trame narrative de *Moi et l'autre* repose sur la quête amoureuse des deux jeunes femmes, personnages principaux. Comédie de situation, cette fiction joue beaucoup plus sur la drôlerie des approches et conquêtes que sur les manifestations de la sexualité qui pourraient en découler. Les rendez-vous galants, qui couronnent parfois les entreprises de conquêtes des personnages, ne sont généralement pas présentés à l'écran. Quelques baisers ou caresses sont parfois montrés, mais ils sont presque

anecdotiques³². Par contre, les techniques de séduction sont évoquées avec plus de détail : les vêtements portés par les deux personnages sont des accessoires fondamentaux. Alors que les personnages masculins de l'émission sont souvent vêtus de complets, les deux filles jouent de provocation. Elles portent des robes très courtes, des talons hauts et des vêtements assez ajustés mettant en valeur leur corps. Leur manière de bouger, en plus de leurs vêtements, met en évidence leur désir de plaire. Notre grille d'analyse nous permet de constater que dans ces cas, les filles sont en mode séduction, par leur vêtement et leur allure, mais elles ne se posent pas en initiatrices de scènes de sexualité explicite.

Cette même association genrée à la sexualité se retrouve dans *Quelle famille !* Les enfants de la famille sont à l'âge des premiers rendez-vous, et filles et garçons ne s'y prêtent pas de la même manière. Les jeunes filles expérimentent baisers et premières caresses dans le périmètre du foyer, au sous-sol ou sur le balcon³³. La chambre leur est interdite et elles ne doivent pas non plus s'éloigner de la maison. Les rapprochements sont donc permis, mais dans un cadre surveillé, sous la protection des parents. Signe des temps toutefois, un peu comme les personnages de *Moi et l'autre*, les deux aînées de la famille sont souvent vêtues avec des vêtements ajustés, plutôt courts. Le fils, pour sa part, bénéficie de plus de liberté. Les scènes dans lesquelles il embrasse ses partenaires se déroulent à l'extérieur de la maison, dans la rue ou au restaurant par exemple³⁴.

³² Gilles Richer, *Moi et l'autre*, « Le restaurant », [1969] [En ligne], https://www.youtube.com/watch?v=bzu7W5IH_Jg&index=7&list=PLMJ-qHxSQHZDnXqCMRvvSXY_byFixIJgb, page consultée le 17 février 2018.

³³ Janette Bertrand, *Quelle Famille !*, « La fête », disque 2.

³⁴ ARC, 33-11316-0119, *Quelle Famille !*, « Germain apprend son métier d'homme », 12 novembre 1972.

L'examen des personnages de jeunes filles dans les fictions nous permet de dégager quelques constantes. D'une part, la jeunesse est soulignée par le vêtement qui sublime le corps. Les vêtements sont plus courts, plus ajustés que ceux portés par les personnages plus âgés. Les jambes, les cuisses, les bras, le décolleté offrent des corps jeunes et fermes au regard des hommes. Une telle exposition ne se retrouve pas chez les personnages masculins. Ce constat est valable pour les autres fictions de l'époque, car comme le mentionne Renée Legris,

chez les jeunes amoureuses et les célibataires en quête d'aventures amoureuses, le choix des vêtements, tout autant que des maquillages qui les mettent en valeur comme jeunes et jolies femmes, est susceptible d'attirer les regards des hommes sur elles et de favoriser leur attrait sensuel et sexuel. [...] C'est ainsi que les jeunes filles suscitent, dès les premiers téléromans, un regard fasciné des personnages masculins tout autant que des téléspectateurs³⁵.

Cette association entre jeunesse et sexualité n'est pas exclusive aux fictions télévisuelles, on la retrouve aussi dans la publicité qui connaît un grand essor durant ces années. En effet, un rapport pour le CRTC, publié à la toute fin de la période couverte par ce chapitre, s'intéresse notamment aux catégories d'âges des « personnages » publicitaires présentés. Il conclut que les jeunes femmes de 12 à 35 ans sont surreprésentées, alors que ce sont les hommes de 35 ans et plus qui sont majoritaires. Femme et jeunesse apparaissent donc encore une fois comme deux éléments d'une dyade. Dans ces mêmes publicités, les auteurs ont analysé la manière dont les acteurs et les actrices sont vêtus. Ici encore, les femmes sont plus nombreuses à être illustrées en maillot de bain, en sous-vêtements ou en vêtements moulants, ou encore présentées dans des situations mettant leur corps en valeur³⁶. L'âge et le genre

³⁵ Renée Legris, *Le téléroman québécois 1953-2008*, p. 224.

³⁶ Georges Spears et Kasia Seydegart, *Représentation du rôle de la femme et de l'homme à la publicité de la télévision canadienne*, Ontario, E.R.I.N Research, 1986, p. 31-33.

sont donc deux variables fondamentales de la mise en marché des produits, et la représentation des femmes repose sur la jeunesse et l'exposition de leur corps. Ces enjeux se retrouvent dans les fictions télévisuelles et dénotent une association claire entre la jeunesse et la sexualité. Pareille association est également démontrée par Jean-Philippe Warren dans un article traitant de la revue *Parti pris*. Il y démontre que la sexualité, associée à la jeunesse est un symbole de liberté, mais que la femme y est reléguée au rang d'objet à conquérir : « le thème de la reconquête de la “ femme-pays ” revient sans cesse dans les pages de la revue. [...] Ces jeunes militants de gauche cédaient sans toujours s'en apercevoir au préjugé selon lequel les femmes étaient soumises et passives³⁷. »

2.4 Le féminisme et la sexualité féminine

Les constats que nous avons faits jusqu'à maintenant dans notre analyse de la sexualité présentée dans les quatre fictions retenues pour les années 1960 à 1985 nous portent à croire que la télévision est un vecteur à la fois de nouveauté et de conformisme. Nouveauté dans la mesure où elle présente des éléments de modernité : elle participe à la propagation d'un nouveau rapport au corps associé à la mode par exemple; elle s'impose, pour certaines autrices comme Janette Bertrand, comme un lieu d'éducation sexuelle. Conformisme dans la mesure où la sexualité des femmes qui y est montrée repose encore essentiellement sur le regard des hommes. Dans cette perspective, nous avons voulu voir de quelle manière les grands débats féministes qui agitent la société durant ces années, durant les années 1960-70 particulièrement, sont perceptibles dans les fictions.

³⁷ Jean-Philippe Warren, « Un *parti pris* sexuel » dans Jean-Philippe Warren, dir., *Une histoire des sexualités au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 2012, p. 189.

Les années 1960-1970 constituent des années fortes pour l'avancement des idées féministes. Comme le mentionne Denyse Baillargeon :

Beaucoup plus subversif que son équivalent du début du XX^e siècle qui, sauf exception, acceptait la complémentarité des rôles et des fonctions, le féminisme de la « deuxième vague », comme on l'a aussi baptisé, entreprend une dénonciation en règle des inégalités entre les hommes et les femmes, de la discrimination sexuelle et de la domination masculine tant dans l'espace public que dans la sphère privée et réclame une autonomie complète pour les femmes sur tous les plans, y compris et surtout en ce qui concerne la reproduction³⁸.

Dans le monde des médias, des regroupements de femmes dénoncent les différences entre la réalité des femmes canadiennes et cette image genrée qu'on propose à la télévision³⁹. En 1967, le gouvernement crée une Commission royale d'enquête sur la situation des femmes au Canada et un volet de l'enquête porte sur la culture et les médias. La Société Radio-Canada y est critiquée pour la perpétuation de stéréotypes sexuels dans sa programmation⁴⁰. Hélène Tardif a proposé une synthèse des discussions tenues lors d'une émission spéciale de *Femmes d'aujourd'hui*, présentée à l'occasion de son 10^e anniversaire. Les discussions portaient sur l'image des femmes proposée par les téléromans. Un certain nombre de constats ressortait de ces discussions.

1. À la télévision, la femme est plus mère qu'épouse.

³⁸ Denyse Baillargeon, *Brève histoire des femmes au Québec*, p. 181.

³⁹ Marianne Barrie, *L'image des femmes : rapport du Groupe de travail sur les stéréotypes sexistes dans les médias de radiodiffusion*, Hull (Québec), Centre d'édition du gouvernement du Canada, 1982, p. 10.

⁴⁰ Laurie Laplanche, « Les critiques féministes des médias et l'émission de télévision *Femmes d'aujourd'hui* (Société Radio-Canada 1965-1982) », *Le Temps des Médias*, n°29, février 2017, p. 82.

2. Les femmes vivent dans l'attente de l'homme, dans la peur de le perdre, dans le désir de le garder⁴¹.

Les personnages analysés dans notre recherche correspondent d'assez près à ces constats.

Tout d'abord, dans *Moi et L'autre*, on présente deux femmes au début de la vingtaine vivant seules dans un appartement, célibataires et autonomes financièrement. Ce portrait est en phase avec la deuxième vague du féminisme, caractérisé par « l'éclatement du modèle de la ménagère vivant sous la dépendance économique d'un mari pourvoyeur en place depuis le XIX^e siècle [et qui] constitue sans aucun doute l'une des principales conséquences de cette contestation souvent virulente des rôles et du statut des femmes dans tous les domaines⁴². » Les deux personnages féminins centraux n'expriment pas explicitement de positions féministes, mais elles en illustrent certaines par leur mode de vie. Néanmoins, l'enjeu de la réappropriation du corps n'est pas véritablement abordé ni assumé. En effet, c'est le désir de plaire à l'homme, la recherche de son regard, qui demeure au centre des intrigues. Ce portrait de la femme prête à tout pour plaire revient aussi dans d'autres fictions télévisuelles de l'époque. Comme le mentionne Hélène Tardif : « C'est la séduction plutôt que la ruse ou le mensonge qui est utilisée par la femme téléromanesque pour parvenir à ses fins. D'où l'importance pour la femme d'être jolie⁴³. »

Dans *Quelle Famille !*, les valeurs d'équité et d'égalité entre les hommes et les femmes sont très présentes dans les discussions, particulièrement dans celles impliquant les

⁴¹ Hélène Tardif, *La représentation des conditions masculine et féminine dans les téléromans québécois récents*, p. 226.

⁴² Denyse Baillargeon, *Brève histoire des femmes au Québec*, p. 181.

⁴³ Hélène Tardif, *La représentation des conditions masculine et féminine dans les téléromans québécois récents*, p. 86.

enfants. L'autrice, Janette Bertrand, se dit féministe et ses positions se reflètent dans les propos abordés dans l'émission, et particulièrement dans les scènes mettant en scène les filles de la famille. Ces dernières sont indépendantes, elles décident avec qui elles ont des relations amoureuses et quand ces relations se terminent. Ces personnages sont également des vecteurs de réflexion et de prise de recul face aux enjeux de leur temps : elles discutent aussi du fait que les jeunes de leur génération ne prennent plus le temps de se connaître avant de s'embrasser ou d'avoir une relation sexuelle⁴⁴. De plus, ces jeunes filles, comme plusieurs de cette époque, font des études postsecondaires. Néanmoins, comme nous l'avons vu, l'émancipation n'est pas complète et elles demeurent soumises à un contrôle parental bien présent.

Les enjeux soulevés par le mouvement féministe sont aussi présents dans *Jamais deux sans toi*, notamment à travers le personnage de Marie-Josée qui influence Francine. Le propos de la fiction est souvent axé sur la nouvelle place des femmes dans la société et particulièrement sur celle qu'elles occupent dans la sphère publique. En contrepartie, la place des hommes est également discutée : si les femmes investissent la sphère publique, est-ce que les hommes peuvent investir la sphère domestique? Le personnage de Bernie, l'homme de ménage que Francine engage pour la maison et qui au départ n'est pas accepté par Rémi, incarne ces questionnements⁴⁵. Alors qu'il s'agit de l'un des premiers personnages homosexuels à la télévision, ce n'est pas son homosexualité qui est remise en question, mais bien le fait qu'il exerce un travail traditionnellement féminin.

⁴⁴ Janette Bertrand et Jean Lajeunesse, *Quelle Famille !*, « Souvenirs et anecdotes de membres de la famille Tremblay », disque 2.

⁴⁵ « Jamais Deux sans toi – Bernie Lacasse », Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=nqlbGmEmYRU&list=PLcr-i8LIfoiLjh6VuoVDmZldxUn7kPpgE&index=2>, page consultée le 25 mars 2018.

Dans *Terre Humaine*, des enjeux féministes sont également abordés. Élisabeth, mi-vingtaine et mariée au fils aîné des Jacquemin, réclame son droit au travail et à l'indépendance financière. Alors que son mari, agriculteur, préférerait qu'elle reste à la maison, elle soutient qu'à leur époque les femmes travaillent et participent à l'économie de la maison. Elle n'a pas peur de défendre ses opinions et, à tout le moins lors de la première saison, se retrouve un peu seule avec ses idées d'émancipation. En effet, sa belle-mère Jeanne et sa belle-soeur Annick ont une vision beaucoup plus traditionnelle du rôle des femmes. En contrepartie, on remarque une ouverture grandissante de Jean-François, son mari, à participer aux tâches ménagères. Mais si la remise en question des rôles économiques des époux est l'objet de discussion et de compromis, en ce qui concerne la sexualité du couple, la relation est beaucoup plus traditionnelle. Les scènes impliquant des rapprochements de nature sexuelle sont toujours initiées par Jean-François qui, en ce domaine, agit de manière beaucoup plus dominante.

Bref, dans les quatre fictions analysées, certains enjeux féministes sont présents. La modernité des personnages féminins se traduit dans le monde du travail, des études ou encore dans la participation grandissante des hommes aux tâches domestiques. Dans le domaine de la sexualité et de la relation des femmes à leur corps, les revendications féministes sont encore très timides. La sexualité présentée demeure traditionnelle, initiée par les hommes et se ramenant à leur regard. La contraception, l'avortement ou encore le plaisir féminin ne font pas encore partie des thèmes abordés...

Pourtant ces sujets sont traités dans d'autres médias :

Les médias, notamment la revue *Châtelaine* dirigée par Fernande Saint-Martin jusqu'en 1972, l'émission de radio *Place aux femmes* (1965-1970) animée par Lise Payette, mais surtout le magazine télévisuel *Femmes d'aujourd'hui* qui prend l'antenne en 1965 et sera animé par Aline Desjardins entre 1966 et 1979, participent à cette prise de conscience et à ce regain de militantisme en traitant de sujets qui touchent directement les

femmes, comme le travail salarié, la réforme du Code civil, le divorce, la contraception, l'avortement, l'homosexualité ou la violence conjugale⁴⁶.

Ces médias grand public reprennent les enjeux soulevés dans plusieurs magazines féministes qui émergent à cette époque et qui se font les porte-parole du mouvement. Comme le mentionne Laurie Laplanche ces revues sont

fondées par des associations féministes, qui rompaient totalement avec les modèles de publications féminines issues de la tradition des médias de masse. Nombreuses sont celles qui ont repensé les combats socialistes, nationalistes ou marxistes pour privilégier la conciliation « des dimensions sexe, appartenance culturelle et orientation sexuelle ». Elles ont ainsi remis en question l'idée qu'elles étaient naturellement prédisposées à être inférieures aux hommes et prédestinées à un rôle domestique. Cette prise de conscience a fait surgir de nombreux débats et revendications liées au contrôle masculin du corps des femmes par rapport à la maternité, à la contraception, à l'avortement, à la santé, à la violence, aux viols, au harcèlement sexuel, à la pornographie ou à la prostitution. Leurs publications, comme *Québécoises deboutte !* (1971- 1974), *Les têtes de pioche* (1976-1979) et *La Vie en rose* (1980-1987), se sont succédées au cours des années 1970- 1980⁴⁷.

Malgré ces quelques manifestations du féminisme, notamment celles qui touchent le monde du travail, les fictions télévisuelles apparaissent en décalage avec la réalité et avec d'autres médias destinés aux femmes. Peut-être que le public visé par ces différentes productions culturelles peut expliquer en partie ce décalage? Des émissions comme *Femmes d'aujourd'hui* sont présentées en après-midi et donc destinées à un public majoritairement féminin tout comme les magazines féministes. Les fictions télévisuelles, diffusées en soirée, sont destinées à un public mixte⁴⁸.

⁴⁶ Denyse Baillargeon, *Brève histoire des femmes au Québec*, p. 198-199.

⁴⁷ Laurie Laplanche, « Les critiques féministes des médias et l'émission de télévision *Femmes d'aujourd'hui* (société Radio-Canada 1965-1982) », p. 82.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 79

Conclusion

À travers l'analyse de ces quatre fictions télévisuelles, nous avons fait ressortir quelques caractéristiques d'une sexualité typiquement féminine. Nous avons d'abord observé que la représentation de la sexualité se joue, pour les femmes, sur deux plans. D'une part, elle est sujette à être transmise par l'éducation des mères; d'autre part, elle perpétue le besoin de plaire et de séduire. L'éducation sexuelle est faite par la mère au même titre que l'éducation des enfants en général. Dans ces fictions, les pères sont confinés au rôle de pourvoyeurs et ils n'interviennent pas beaucoup dans la vie de leurs enfants. Le besoin de plaire et de séduire est aussi associé aux personnages féminins et il révèle un rapport de pouvoir assez grand entre l'homme et la femme; c'est en effet la femme qui doit faire des efforts de séduction – pour être séduisante – alors que l'homme continue de dicter les conditions de la séduction. En effet, la femme, peu importe son âge, est inquiète de sa capacité de séduction, joue sur ses caractéristiques physiques pour plaire aux hommes, et ne remet pas en question la prépondérance du regard de l'homme dans son appréciation d'elle-même.

Nous avons aussi porté une attention particulière aux personnages qui ont un rôle maternel puisque ceux-ci s'imposent presque toujours comme rôles principaux des fictions, comme pôles autour desquels gravitent les autres personnages. Nous avons observé que les mères qui sont mariées ne sont presque jamais mises en situation de sexualité explicite. La sexualité semble avoir disparu de leur vie. Au contraire, chez les mères célibataires ou divorcées, la situation est plus nuancée. Le personnage de Stéphanie dans *Terre humaine*, par exemple, a une vie sexuelle avec un homme marié. Cependant, la représentation de cette sexualité minimise sa fonction maternelle, ce qui donne l'impression que les deux fonctions – mère et partenaire sexuelle – ne peuvent être combinées.

Nous remarquons aussi que celles que nous avons désignées comme les « vieilles filles », les femmes célibataires sans enfant et d'un certain âge, sont présentées sous

des traits plutôt antipathiques. Ce n'est qu'à partir du moment où elles se marient que leur intégration sociale est facilitée, que leur épanouissement est assuré.

Le personnage de la jeune fille est, quant à lui, vecteur de nombreuses réflexions sur la relation entre féminité et sexualité. Le rapport au corps des jeunes filles est illustré par l'habillement, par une plus grande liberté dans les comportements sexuels. La beauté, la jeunesse et la séduction sont illustrées par le dévoilement de certaines parties du corps plus suggestives (cuisses, bras, décolleté). Mais encore là, le regard masculin demeure la mesure à partir de laquelle leurs actions se décident.

Finalement, alors que le mouvement féministe s'impose par ses revendications, seulement certaines d'entre elles sont répercutées dans les fictions analysées. En effet, on représente des jeunes filles plus indépendantes financièrement, poursuivant des études postsecondaires ainsi que des hommes devant s'adapter tranquillement aux tâches ménagères. Pourtant, les revendications féministes en lien avec la sexualité et la réappropriation du corps sont quasi-inexistantes dans les fictions analysées, alors qu'elles font déjà leur chemin dans certaines émissions ou des magazines destinés à un public féminin. Force est donc de constater que les fictions réservées au grand public ne s'imposent pas comme des vecteurs de changement à cet égard.

CHAPITRE III

LES BALBUTIEMENTS DU PLAISIR FÉMININ 1985-1995

Les années 1985-1995 témoignent d'une accalmie quant à la représentation du mouvement féministe dans les médias, certaines allant même jusqu'à parler de retour de balancier. Sur la scène américaine, Suzan Faludi publie, en 1991, *Backlash : The Undeclared War Against Women*¹. L'autrice accuse les médias conservateurs de torpiller les avancées féministes. En affirmant que l'égalité entre les hommes et les femmes est atteinte, ces derniers pouvaient déclarer que le féminisme n'avait plus de raison d'être. Faludi va plus loin dans sa dénonciation des médias : elle les accuse d'encourager un retour en arrière en essayant de convaincre les femmes que ce qui avait été présenté comme des gains du féminisme expliquait au contraire leur malheur actuel, provoqué par une tension entre leurs responsabilités traditionnelles et le monde du travail, par exemple.

Au Québec, des revues comme la *Vie en rose* ou *Les Folles alliées* cessent de publier faute de financement. Micheline Dumont parle même, pour cette même période, d'une montée de l'antiféminisme. Cet antiféminisme est visible à travers divers événements

¹ Suzan Faludi, *Backlash : The Undeclared War Against Women*, New-York, Crown, 1991, 552p.

notamment la tuerie de Polytechnique qui créera un fossé entre les médias, le monde politique et certains regroupements féministes. Comme le mentionne Louise Desmarais : « Alors que les médias, les analystes et les politiciens s'évertuent à ne voir dans cet acte que "le geste isolé d'un fou", les féministes refusent cette interprétation psychologisante, car selon elles il s'agit clairement d'un geste antiféministe² ». Cet antiféminisme est aussi visible de manière différente dans les magazines comme *Châtelaine* qui

ont été contraints par les publicitaires à cesser de flirter avec les idées féministes. Ils adoptent le vocabulaire nouveau et parlent de liberté, d'autonomie, d'égalité, mais pour des sujets légers, anodins : le choix du maquillage, la mode, les thérapies, les tests psychologiques, la ligne minceur, le tout enrobé dans un déferlement de nymphettes à demi nues aux poses suggestives. [...] [Le] culte de la beauté à tout prix constitue sans doute la figure la plus sournoise de l'antiféminisme³.

Ce culte de la beauté ne se limite pas aux magazines, on le retrouve aussi dans plusieurs fictions télévisuelles québécoises. À travers ces débats sur l'antiféminisme, l'idée d'une crise de la masculinité gagne de plus en plus d'importance. Comme le mentionne Francis Dupuis-Déri, « pour certaines féministes et quelques hommes proféministes, le discours de la crise de la masculinité ne correspond pas à la réalité empirique et sociopolitique des rapports sociaux de sexe, mais relève plutôt d'une rhétorique antiféministe⁴ ».

² Louise Desmarais, *La bataille de l'avortement. Chronique québécoise*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2016, p. 277.

³ Micheline Dumont, *Le féminisme raconté à Camille*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2013, p. 194-195.

⁴ Francis Dupuis-Déri, « Le discours de la « crise de la masculinité » comme refus de l'égalité entre les sexes : histoire d'une rhétorique antiféministe », *Recherches féministes*, vol.25, n°1, 2012, p.90.

Les années 1980 marquent aussi une période charnière dans le monde télévisuel au Québec. Alors que le téléroman est le type de fiction qui primait depuis les années 1960, le deuxième modèle télévisuel dominant, la téléserie, voit le jour dans la deuxième moitié de la décennie 1980. D'abord perceptible sur le plan technique, comme le mentionne Yves Picard, le changement

s'opère derrière la caméra, où les réalisateurs de la première génération, provenant habituellement de la littérature et du théâtre, passent le flambeau à des réalisateurs du septième art (Jean-Claude Lord, Jean Beaudin, Éric Canuel); en même temps, la norme du cinéma classique redonne des lettres de noblesse à la fiction télévisuelle québécoise⁵.

Cette montée de la téléserie s'accompagne de la création de nouvelles chaînes comme TQS, ce qui suscite une plus grande compétition entre les diffuseurs, prêts à tout pour satisfaire le public – et se garantir une part des marchés publicitaires. Dans cette perspective, le contenu des fictions se transforme et les nouvelles productions se démarquent à la fois par de nouveaux types de personnages et des valeurs associées à la postmodernité inimaginables à l'époque de *Rue des Pignons*⁶. Individualisme, violence, nouveaux comportements conjugaux sont des exemples d'une nouvelle tendance télévisuelle à laquelle s'ajoute une représentation beaucoup plus manifeste de la sexualité⁷.

La pornographie s'invite également dans les médias grand public, comme en témoigne la mise en ondes de *Bleu nuit* à TQS. Comment tous ces changements viennent-ils modifier les personnages féminins représentés dans les fictions télévisuelles? Alors que

⁵ Yves Picard, « Du téléroman à la sériété ou comment la fiction télévisuelle québécoise transite de l'oralité à la visualité », *Télé en séries*, Montréal, XYZ éditeur, 2017, p. 84.

⁶ Renée Legris, *Le téléroman québécois : 1953-2008*, Québec, Septentrion, 2013, p. 16

⁷ *Ibid.* p. 287.

dans les années 1960-1985 le rôle de la mère plus âgée était central dans l'intrigue, les jeunes femmes sont de plus en plus nombreuses à jouer les premiers rôles dans les nouvelles séries. Le couple et les relations d'amitié occupent aussi une place de choix au cours de ces années.

Dans ce chapitre, notre analyse repose sur trois téléromans (*Chambre en ville, 4 et demi* et *Jamais deux sans toi – deuxième série*) et une télé-série (*Lance et compte*). Cette répartition s'explique par le fait que, bien que la télé-série soit le modèle émergent, le téléroman reste dominant au cours des années 1985-1995.

Nous tenterons de comprendre comment se définit la sexualité féminine face à ces changements techniques télévisuels, mais aussi en fonction des transformations perceptibles au sein des mouvements féministes. Encore une fois, le caractère pédagogique de la sexualité sera observé, en poursuite du chapitre précédent. En regard de la présence croissante de la sexualité à l'écran, nous verrons comment elle s'accompagne d'une représentation du plaisir sexuel féminin et de la liberté sexuelle. Encore durant cette période, la sexualité féminine n'est pas complètement distincte, elle continue d'exister en relation à la sexualité masculine, ce qui se traduit, comme nous le verrons, par une objectivation de la femme encore plus marquée qu'au chapitre précédent. Finalement, les enjeux associés à la réappropriation du corps par les femmes seront observés sous l'angle de quelques-uns des principaux débats féministes de l'époque comme : la pornographie, la prostitution, la violence faite aux femmes (agression, viol) et l'avortement.

3.1 Représentation de la sexualité, de ses buts et fonctions

La sexualité continue de jouer un rôle spécifique dans les fictions étudiées. D'une part, pour certains auteurs – et surtout pour certaines autrices – la représentation de la sexualité a une visée pédagogique qui témoigne d'une certaine continuité par rapport

aux années précédentes. D'autre part, on perçoit une grande nouveauté narrative : la sexualité est également un lieu d'affirmation du plaisir pour les personnages féminins.

3.1.1 Éducation sexuelle

Si, comme dans le chapitre précédent, la sexualité peut être abordée de manière éducative ou pédagogique, ce n'est plus la mère qui agit à titre de principale conseillère à cet égard. Deux des fictions de ce chapitre font œuvre pédagogique à cet effet (*Chambres en ville*, *Jamais deux sans toi*) alors que les deux autres n'en font pas du tout mention (*Lance et compte*, *4 et demi*).

Dans *Chambres en ville*, l'éducation sexuelle est présentée de deux façons différentes. Premièrement, elle est sujette à discussion entre les jeunes qui habitent la pension. On pense à quelques épisodes ayant pour thème la prévention des ITSS⁸. Les jeunes parlent entre eux de l'importance de porter un condom, de faire des tests de dépistage... Ces conversations sont très détaillées et fournissent beaucoup d'informations aux téléspectateurs. Les conversations sur les méthodes de contraception impliquent la plupart du temps les filles. Celles-ci déplorent, entre autres, de toujours avoir à être celles qui doivent imposer une méthode contraceptive à leur partenaire masculin lors d'une relation sexuelle. À cette « éducation par les pairs », s'ajoute une parole d'expert. En effet, l'auteurice a créé le personnage de Jeannine, qui agit à titre de travailleuse sociale du cégep, et par qui de nombreux conseils en lien avec la sexualité (condom, grossesse, sida) sont donnés. Une scène résume son rôle : Jeannine explique, démonstration à l'appui, à une jeune fille comment mettre un condom⁹. Toutes ces

⁸ Sylvie Payette, *Chambres en ville*, saison 2, épisode 6.

⁹ Sylvie Payette, *Chambres en ville*, saison 2 épisode 17.

scènes présentent des personnages féminins. Grossesse, contraception et infections transmissibles sexuellement sont, encore, de la responsabilité des femmes. La deuxième manière d'aborder la sexualité, et la plus fréquente – puisque l'autrice ne tient pas à présenter une série éducative, mais bien une fiction sur la jeunesse –, est indirecte. L'autrice présente des situations à forte teneur émotive et déploie les réactions des personnages confrontés à ces réalités. On pense au personnage d'Alexandra qui est victime de viol ou à celui de Caroline qui est atteint du sida. Cette deuxième approche apparaît beaucoup plus fluide, intégrée à l'intrigue. L'autrice utilise des événements choquants ou déstabilisants afin de conscientiser le téléspectateur à une sexualité plus saine, dans un contexte social marqué « par l'apparition du sida qui, pour le moment, fait encore mourir plus d'hommes que de femmes, mais qui ébranle les nouvelles morales sexuelles de tout le monde¹⁰ ». L'autrice de *Chambres en ville* choisit pourtant un personnage féminin hétérosexuel pour illustrer cette réalité. Ce choix renforce l'idée que, peu importe la manière dont elle est présentée, l'éducation sexuelle reste réservée aux personnages féminins.

Avec ce téléroman, l'autrice, Sylvie Payette, souhaite s'adresser aux jeunes, comme elle l'explique dans une entrevue accordée à Thomas Destouches. Alors qu'il lui demande si l'intégration de certains thèmes (alcoolisme, sida, sexualité, etc.) s'imposait comme une obligation sociale à ses yeux, Sylvie Payette répond que :

Cela faisait plutôt partie des intérêts des jeunes de cette époque. J'avais aussi envie de leur présenter des situations plus complexes pour les amener à réfléchir et à en discuter. C'est donc un mélange des deux. J'ai tenté d'offrir deux points de vue pour chaque problème pour ne pas faire de morale. [...] Les deux scènes les plus délicates étaient celles où on montrait comment installer un condom (NDR : un préservatif). Mais TVA était tout à fait raccord avec ce volet éducatif que j'utilisais peu, mais les taux

¹⁰ Collectif clio, *L'histoire des femmes au Québec*, Montréal, Le Jour, 1992, p. 539.

d'audience très élevés me permettaient de passer des messages à une grande partie de la population. J'entends encore des hommes me dire qu'ils y ont appris à se servir d'un condom¹¹.

La deuxième version de *Jamais deux sans toi*, qui est diffusée de 1990 à 1992, soit plus de 10 ans après la première version, présente de nouveaux personnages comme celui de Guillaume, adolescent âgé de 13 ans, fils d'Isabelle, conjointe de Christian. Christian est le fils, maintenant adulte, de Rémi et Francine Duval, personnages centraux de la première version du téléroman. Toujours écrite par Guy Fournier, la deuxième édition de *Jamais deux sans toi* demeure une comédie téléromanescque qui n'a pas plus de visées pédagogiques que la première. Néanmoins, certaines scènes abordent la question de l'éducation sexuelle de Guillaume, en pleine puberté. Au cours d'un épisode, Guillaume découvre la masturbation. Afin de l'accompagner dans cette étape, son beau-père, Christian lui offre des magazines pornographiques comme ceux qu'il possédait à son âge¹². Ce dernier se fait rassurant et insiste sur la normalité de ce que l'adolescent découvre. Complices dans cette masculinité, les deux décident de cacher la situation à Isabelle. L'autre confident de Guillaume pour les questions de sexualité est son grand-père par alliance, Rémi. Malgré – ou en raison ? – de son côté « macho », il devient un modèle pour Guillaume. En contrepartie, on constate que l'éducation sexuelle de la jeune sœur de Guillaume n'est pas abordée, bien qu'elle commence à s'intéresser aux garçons. Dans son cas, les seules questions soulevées concernent plutôt les émotions de la jeune fille. L'approche de l'apprentissage de la sexualité présentée dans ce téléroman perpétue, en un sens, les différences genrées :

¹¹ Thomas Destouches, « Interview – Sylvie Payette: *Chambres en ville*, le téléroman d'une société », Films et séries du Québec, <https://filmsetseriesduquebec.wordpress.com/2015/09/19/interview-sylvie-payette-chambres-en-ville-le-teleroman-dune-societe/>, page consultée le 16 juillet 2018.

¹² Archives de Radio-Canada (ci-après ARC), 33-11355-0090, *Jamais deux sans toi*, « Marie-Josée mène l'enquête », 17 octobre 1990.

l'éducation sexuelle de la jeune fille repose sur des enjeux liés aux émotions alors que celle du jeune homme est associée à la génitalité.

3.1.2 La sexualité symbole de liberté, de plaisir et d'amour?

Si, dans la période précédente, le plaisir de plaire et la volonté de séduire étaient au cœur de la représentation de la sexualité féminine, les années 1985-1995 semblent, au premier abord, accorder un espace prépondérant à la liberté et au plaisir. On peut penser que les revendications féministes des années antérieures, associées à la réappropriation du corps et à la reconnaissance de l'individualité, commencent à être transposées à l'écran. Toutefois, bien que les personnages féminins manifestent plus ouvertement leur désir, les schémas habituels de la séduction et, dans certains cas, les rapports de pouvoir entre les sexes sont encore bien présents.

Lance et compte marque un moment dans l'histoire de la télévision au Québec par la place qu'il accorde à la sexualité et à sa représentation explicite. En raison de son caractère structurant dans la série, la sexualité présentée traduit différentes significations. Particulièrement chez les personnages féminins principaux, la sexualité est associée au sentiment amoureux. Suzie, jeune femme autonome et sœur de Pierre Lambert, entretient une relation avec Marc, vétéran de l'équipe professionnelle à laquelle son frère se joint. Elle évoque à plusieurs reprises le désir et l'amour qu'elle éprouve pour cet homme plus âgé et fort de son aura de vedette du hockey. Cette relation pourrait être somme toute conventionnelle, celle d'une jeune femme avec un homme plus âgé et établi, mais Suzie n'y apparaît pas comme une innocente victime. Marc se révèle en effet épris de sa jeune amoureuse. Sur le plan de l'intimité et des rapports sexuels, notre grille d'analyse nous permet de constater que les deux partenaires initient les contacts à part presque égale. Cependant, lors de ces mêmes scènes, la représentation de la nudité partielle est beaucoup plus courante chez Suzie que chez Marc.

La sexualité présentée dans *Lance et compte* demeure toutefois, de manière générale, un lieu pour mettre en scène des rapports de pouvoir et de possession. Une part importante des personnages masculins, joueurs de hockey, utilisent leur statut de joueur pour obtenir des faveurs sexuelles. Infidèles, ils composent avec deux types de femmes : leur épouse, qu'ils aiment, mais dont la sexualité est associée à une vie de famille rangée; et les jeunes femmes qui gravitent autour de l'équipe et qui sont sensibles à la notoriété de ces hommes et prêtes à accorder les faveurs demandées. Ce qui ressort des relations de pouvoir qui s'établissent entre les hommes et les femmes sur le plan de la sexualité dans la télé-série, c'est une situation paradoxale et assez peu flatteuse pour les femmes. Les hommes jouent de leur réputation pour assouvir leurs désirs, mais les femmes, en contrepartie, sont les plus dangereuses. Au même titre que l'alcool, la drogue ou le jeu, les femmes sont des tentations, mais des tentations qui n'hésitent pas à utiliser la manipulation pour approcher le pouvoir, la richesse et la célébrité que peut leur apporter leur amant joueur de hockey¹³. Dans l'univers masculin de cette série, la sexualité féminine est donc synonyme de danger, de pouvoir et de désir. Pour les personnages masculins, une nette distinction est établie entre l'amour et la sexualité.

Réjean Tremblay, l'auteur, avoue s'être grandement inspiré de son expérience de chroniqueur sportif dans l'écriture de ses scénarios. Pour lui, la série est un reflet édulcoré de la réalité des joueurs de hockey. Même s'il a voulu présenter la réalité très macho de ce milieu, il a fait preuve d'une certaine autocensure, considérant que la

¹³ On pense au personnage de Natasha qui utilise ses charmes afin de séduire un joueur de hockey et l'empêcher de « traverser le mur ». Tout cela dans le but d'obtenir un emploi aux États-Unis. Maroussia séduit un homme afin que son fils bénéficie de meilleurs traitements en Russie.

télévision n'était peut-être pas prête à tout recevoir. Cette retenue lui a permis de ne pas être censuré par les diffuseurs de la série¹⁴.

Il en va autrement pour *Chambres en ville*. En effet, bien que la sexualité puisse être associée à quelque chose de négatif comme dans le cas de viol, de maladies ou de grossesses non désirées, dans ce téléroman, elle est plus souvent synonyme de liberté et de plaisir. Synonyme de liberté, car les jeunes vivent dans une pension et ne peuvent avoir des chambres mixtes. La sexualité devient donc un enjeu de liberté, et les personnages doivent user de différentes tactiques pour voler un moment d'intimité avec leur partenaire. Le plaisir associé à la sexualité est aussi discuté et mis de l'avant. Contrairement à *Lance et compte*, l'amour et la sexualité vont souvent de pairs. On met de l'avant le plaisir féminin, par la discussion dans le couple ou entre filles. L'orgasme féminin n'est toutefois pas encore abordé. Par ailleurs, cette série ne présente pas beaucoup de scènes de sexualité explicite; l'évocation de la sexualité passe essentiellement par la discussion. En effet, nos grilles d'écoute nous permettent de constater que, lorsque des relations sexuelles sont scénarisées, elles débutent toujours par une discussion. De plus, la nudité, même partielle, y est quasi absente. On constate aussi que plus de la moitié des discussions concernant le plaisir féminin est discutée entre personnages féminins sans la présence d'homme.

Le plaisir féminin comme objet de discussion se retrouve aussi dans *Jamais deux sans toi*. Ici toutefois, ce sont les inquiétudes de Rémi, personnage masculin pivot, au sujet de sa capacité à satisfaire sa partenaire, Francine, qui sert de moteur dramatique. Fidèle à lui-même, il est beaucoup moins préoccupé par le plaisir que peut éprouver sa femme que par sa propre performance sexuelle¹⁵. Le plaisir féminin est aussi abordé par

¹⁴ ARC, 33-13221-0011, *La Bande des six*, « Réjean Tremblay », 18 novembre, 1989.

¹⁵ ARC, 33-11355-0088, *Jamais deux sans toi*, « Capri, c'est fini », 3 octobre 1990.

Francine et Marie-Josée, sa meilleure amie, dans des scènes où elles discutent des fantasmes de l'une et de l'autre¹⁶. Les deux femmes sont à l'aise de discuter de leur plaisir, mais Francine ne l'est pas assez pour en parler avec son mari. Le couple de Christian et d'Isabelle, qui appartient à une autre génération, s'impose comme un exemple d'épanouissement sexuel. Les deux discutent souvent de leur désir et de l'amour qu'ils éprouvent l'un pour l'autre. Bref, la sexualité représentée dans cette fiction est plutôt convenue, tant par les schémas genrés qu'elle met de l'avant que par les clivages générationnels incarnés par les personnages principaux.

4 et demi s'impose comme le téléroman d'une nouvelle génération dans lequel la sexualité devient synonyme d'amour et de plaisir. Le couple formé par les deux personnages principaux, Louis et Isabelle, vit une belle histoire d'amour où la sexualité fait partie du quotidien. Amour et sexualité se conjuguent en harmonie et aussi, parfois, avec quelques fausses notes. La sexualité est aussi synonyme de liberté à travers le personnage de Maryse, jeune femme célibataire dans la vingtaine qui a quelques aventures sans attaches. Nouveauté dans le paysage téléromanesque, à tout le moins dans l'échantillon analysé, ce personnage parle ouvertement de son désir physique pour les hommes dans quelques scènes partagées avec sa grande amie Isabelle. De la même manière que l'éducation sexuelle se discutait entre femmes auparavant, le désir est surtout abordé entre amies, sauf dans certains épisodes où Louis et Isabelle partagent leurs réflexions à ce sujet, autre grande nouveauté. Nos grilles nous permettent de constater que dans la majorité des scènes, les discussions ayant un lien avec la sexualité ou même l'initiation des contacts sexuels sont amenées par le personnage d'Isabelle.

On constate que la sexualité féminine peut désormais être associée au plaisir et à la liberté, contrairement à ce que nous avons conclu de notre analyse des fictions de la

¹⁶ ARC, 33-11355-0100, *Jamais deux sans toi*, « Francine et l'immobilier », 9 janvier 1991.

période précédente. La sexualité est abordée dans une perspective féminine puisque, dans le discours notamment, des personnages féminins parlent de leur plaisir et de leurs besoins sexuels. Cependant, on remarque que l'éducation sexuelle demeure une préoccupation essentiellement féminine, même si elle n'est plus exclusivement une fonction dévolue aux mères. Malgré ces changements notables de la manière dont est présentée la sexualité dans les fictions, une constante demeure : l'image de la femme en constante recherche d'une approbation masculine. Il y a, là encore, un rapport de pouvoir important puisque la femme ne peut trouver son plaisir seule, elle a besoin d'un homme. Elle est donc toujours en position de dépendance. Le seul moment où elle peut vivre la sexualité entre femmes, c'est par la discussion.

3.2 La sexualité masculine

La représentation de la sexualité masculine à la télévision reste, comme dans les années précédentes, assez convenue. Que ce soit en image ou à travers le discours, et en accompagnement de la présence croissante d'une sexualité plus explicite dans les fictions télévisuelles québécoises, la sexualité masculine demeure très étroitement associée à la génitalité, alors que les émotions continuent d'être le moteur de la sexualité féminine. Comme nous l'avons mentionné en introduction de ce chapitre, il y a au Québec comme partout en Occident des gens qui dénoncent une crise de la masculinité. Cette crise, selon Francis Dupuis-Déri, qui en réfute la prévalence, « aurait comme principaux symptômes l'absence de modèles masculins positifs, l'échec scolaire des garçons, l'incapacité des hommes à séduire les femmes, voire le déclin de la libido masculine, la perte de contrôle des pères divorcés et séparés sur leur(s)

enfant(s), la violence des femmes contre les hommes et le taux de suicide masculin¹⁷». Nous verrons comment certains de ces symptômes sont présents chez les personnages notamment dans les séries écrites par des auteurs masculins.

En raison du milieu qu'elle dépeint, la série *Lance et compte* accorde une large place à la sexualité telle que perçue et vécue par les personnages masculins. Leurs discussions sont, de manière générale, empreintes de clichés et portent sur les attributs physiques des personnages féminins (seins, fesses, beauté physique). Ces discussions entre hockeyeurs ne font pas dans la dentelle : vocabulaire cru, voire vulgaire, attention exclusivement portée au physique – sauf lorsqu'il est question de leurs épouses. La sexualité masculine est ici clairement liée à la génitalité. Les seules fois où les rencontres sexuelles se transforment en relations amoureuses, l'intensité de celles-ci fait souvent sombrer les personnages masculins. Les femmes apparaissent alors comme les responsables de la déchéance masculine. Ainsi, lorsque Pierre, jeune vedette du club le *National*, se voit rejeté par Lucie, sa copine du moment, il délaisse le sport, sombre dans l'alcoolisme et se retrouve impliqué dans un accident d'automobile¹⁸. Autrement dit, les personnages féminins de cette télésérie détiennent le pouvoir de faire tomber les hommes lorsque ces derniers succombent à leurs charmes et laissent l'amour et les émotions les envahir.

Chambres en ville s'inscrit en faux par rapport à cette représentation de la sexualité masculine. D'une part, les discussions entre hommes sur la sexualité sont rares, mais lorsqu'elles sont présentes, elles témoignent de la sensibilité des personnages masculins. Par exemple, au début de la première saison, un personnage masculin se

¹⁷ Francis Dupuis-Déri, « Le discours de la « crise de la masculinité » comme refus de l'égalité entre les sexes : histoire d'une rhétorique antiféministe », p.90.

¹⁸ Réjean Tremblay, *Lance et compte*, saison 2, épisode 4.

permet des commentaires grivois à propos des caractéristiques physiques de l'une des pensionnaires, Annick. Ces paroles n'ont pas l'heur de plaire aux autres personnages masculins qui n'hésitent pas à le ridiculiser¹⁹. Une telle scène, intégrée au tout premier épisode, témoigne de l'orientation générale que l'autrice, Sylvie Payette, a voulu donner à son téléroman. De la même façon qu'elle n'hésitait pas à utiliser sa tribune pour faire œuvre pédagogique, elle se permettait des prises de position égalitaire à travers ses personnages. Cela se traduit, par exemple, par des tableaux où les gars de la pension discutent ouvertement de leurs sentiments.

Dans *Jamais deux sans toi* ainsi que dans *4 et demi*, la relation des personnages masculins à la sexualité est nuancée selon les personnages. Ainsi, Rémi Duval deuxième mouture fait preuve de plus de retenue, ne tombe pas dans la vulgarité. C'est son petit-fils par alliance, Guillaume, qui prend la relève. La vulgarité de ses propos trouve son point culminant dans un épisode où il se transforme en proxénète d'une poupée gonflable, illustration par excellence de la femme-objet²⁰. Dans *4 et demi*, si le personnage de Louis est mesuré, amoureux et respectueux, son meilleur ami François est reconnu pour ses commentaires osés et déplacés à l'endroit des personnages féminins. Homme à la fin de la vingtaine, travailleur de la construction, François joue au « macho », parle des femmes et de leur physique lorsqu'il est en groupe, mais se retrouve parfois bien dépourvu lorsqu'il se retrouve en tête à tête avec un personnage féminin.

Une démarcation assez claire, mais insuffisante en raison de la taille de notre échantillon pour conclure à un biais conscient, existe quant à la représentation des personnages masculins et de leur sexualité dans les séries et téléromans écrits par des

¹⁹ Sylvie Payette, *Chambres en ville*, saison 1, épisode 1.

²⁰ ARC, 33-11355-0142, *Jamais deux sans toi*, « L'exaspération de Francine », 19 octobre 1992.

hommes ou par des femmes. Dans le premier cas, les comportements s'avèrent plus souvent convenus et traditionnels, alors que dans le second cas, une volonté de bousculer certaines idées reçues se fait sentir. Mais peu importe l'auteur, les personnages masculins ne s'affichent jamais comme masculinistes, bien que ce mouvement soit en pleine émergence au courant des années 1990 au Québec et ailleurs. On retrouve cependant quelques personnages féminins ouvertement féministes, même si certains d'entre eux servent plutôt de faire valoir dans les trames comiques : Marie-Josée de *Jamais deux sans toi* est régulièrement ridiculisée par Rémi, même si ce dernier ne paraît pas toujours à son meilleur lorsqu'il s'aventure dans cette direction.

Une conclusion s'impose néanmoins : la sexualité masculine est plus représentée qu'auparavant. Les personnages masculins discutent de sexualité, mais le font encore dans la plupart des cas à partir d'une position dominante. Lorsqu'on parle de sexualité, c'est pour jauger les femmes selon les canons physiques qui les rendent attirantes, et non pour remettre en question leur propre capacité à plaire ou à séduire. Le vocabulaire employé par les personnages masculins pour discuter de sexualité reste très associé à la génitalité et très peu aux émotions, ce qui confirme l'image de l'homme conventionnel et peu enclin à appuyer une approche égalitaire des relations sexuelles. Des exceptions existent, comme Louis de *4 et demi*, mais elles demeurent, justement, du domaine de l'exception. Nos grilles nous démontrent que, dans la plupart des séries, ce sont les femmes qui amorcent les discussions de couple sur la sexualité, mais ce sont les hommes qui prennent l'initiative du contact physique. De plus, dans presque toutes les scènes analysées, les femmes, sauf dans le cas de *Chambres en ville*, sont moins habillées que les hommes lorsque ceux-ci initient les contacts.

3.3 La sexualité selon l'âge

Durant les années 1960-1985, le statut matrimonial des femmes semble avoir été le critère principal pour déterminer la représentation de la sexualité. Mère, « vieille fille » et jeune fille ou femme, présentaient des relations différentes au corps, à la sexualité. Dans cette seconde période d'analyse, l'âge du personnage devient plus important, à mesure que le mariage perd en importance comme consécration d'une union et porte d'entrée officielle en matière de sexualité.

3.3.1 La sexualité chez les femmes de 20 à 40 ans

Les femmes de 20 ans à 40 ans sont les personnages dans lesquels s'incarnent les plus grandes transformations en matière de sexualité à la télévision. Comme le mentionne Renée Legris :

À compter des années 1980, les situations dramatiques présentent deux nouvelles modalités d'expression dans les relations sociales, soit la violence et l'érotisme. Les gestes sont plus brusques et le ton des personnages est plus agressif. Dans les scènes érotiques et de séduction, la nudité est davantage exhibée que suggérée. Les gestes sensuels et voluptueux cherchent à séduire un nouveau public friand d'exhibitionnisme et de fétichisme sexuel²¹.

Séduction, nudité et érotisme sont sans conteste portés par les jeunes femmes à l'écran. Dans *Lance et compte*, Suzie, femme au début de la vingtaine indépendante au niveau professionnel, fait tout pour séduire Marc. Son habillement est suggestif : elle porte des déshabillés, on la voit souvent en maillot de bain. De nombreux personnages féminins secondaires apparaissent dans des scènes de nudité, jusqu'au générique de la saison 3

²¹ Renée Legris, *Le téléroman québécois*, p. 344.

qui présente une femme nue – ce qui aurait été impensable auparavant. Bien entendu, les personnages féminins qui se retrouvent nus à l'écran correspondent aux standards de beauté de l'époque, poitrine voluptueuse au premier chef.

Il faut admettre, néanmoins, que *Lance et compte* fait figure d'exception à l'époque. Son réalisateur, Jean-Claude Lord, vient du cinéma où la nudité avait déjà fait son apparition et il transpose les codes cinématographiques à ce nouveau format télévisuel qu'est la télésérie. Le réalisateur accorde une entrevue dans laquelle il explique son approche : « Je tournais des scènes de nudité que je trouvais personnellement très pudiques – il faut dire que j'arrivais du cinéma des années 70 ! C'est une fois en ondes que je réalisais qu'on était peut-être allés trop loin pour la télé de l'époque²². » Il poursuit en soulignant le rôle tout à fait assumé de faire-valoir des jeunes personnages féminins, même celui de Suzie, lors de la première saison. On mentionne aussi que Suzie, comme les autres femmes, était à la première saison un faire-valoir. Dans les trois autres fictions de notre échantillon, tous des téléromans, la sexualité et la nudité sont moins présentes. Par exemple dans *Chambre en ville* les personnages de Lola et de Geneviève, deux des jeunes personnages féminins principaux qui vivent une relation de couple incluant de la sexualité, ne s'habillent pas de manière provocante et les scènes de nudité sont absentes. Pourtant, elles ont l'âge de Suzie Lambert de *Lance et compte*. Cela peut s'expliquer par le fait que l'auteur de la série souhaitait proposer des personnages forts et autonomes et non des femmes-objets :

Jusqu'à l'apparition de Lola, les personnages féminins de téléroman, même féministes, n'avaient pas son caractère fort, voire presque rebelle. Elle était une jeune femme qui disait ce qu'elle pensait et ne subissait rien qu'elle ne voulait pas. Elle avançait vers ses rêves. D'un autre côté, elle

²² Judith Lussier, « *Lance et compte* Genèse d'une légende télévisuelle », *Urbania*, (En ligne), <https://urbania.ca/article/lance-et-compte-genese-dune-legende-televisuelle/>, 15 mai 2014, page consultée le 16 août 2018.

était terriblement et profondément amoureuse de Pete. Pour moi, il était essentiel de montrer que l'amour et le couple ne sont pas exclus de la vie d'une féministe. Lola se considérait comme telle parce qu'elle se voyait tout à fait égale aux hommes. Si un homme avait voulu la traiter comme inférieure, elle n'aurait pas supporté plus de 10 secondes. C'était une image moderne. Grâce à la série, une génération de femmes s'est affirmée. Les hommes ont aussi vu qu'ils pouvaient être sensibles sans honte²³.

Dans les fictions télévisuelles choisies, il y a une nette distinction entre l'importance de la reproduction des standards de beauté de l'époque chez les femmes et chez les hommes. Dans *4 et demi*, les personnages de Maryse et d'Isabelle sont souvent bien coiffés, bien maquillés, minces et attirants.

Les personnages de jeunes femmes des fictions des années 1985-1995 sont, somme toute, assez paradoxaux. D'un côté, ils représentent l'incarnation des revendications féministes des années précédentes : les jeunes femmes sont désormais en mesure d'être maîtresses de leur sexualité et sont à l'aise à discuter de leurs envies. De l'autre côté, ce sont les personnages qui sont les plus susceptibles de se retrouver dans des scènes de nudité et qui doivent correspondre aux standards de beauté de l'époque.

3.3.2 La sexualité chez les femmes de plus de 40 ans

Un des plus grands changements entre la période étudiée ici et celle du chapitre précédent est sans conteste la diminution de la prédominance du personnage de la mère qui, bien que parfois présent, est reléguée au second plan dans les fictions choisies. La mère incarnait la maturité, n'appartenait plus à la jeunesse – peu importe son âge – et n'était à peu près jamais présentée dans des scènes de sexualité. Or, la jeunesse s'impose de plus en plus, au-delà des fictions, comme une valeur dominante à la

²³ Thomas Destouches, « Interview – Sylvie Payette: *Chambres en ville*, le téléroman d'une société ».

télévision québécoise et dans la société. Et sa contrepartie est la marginalisation de la vieillesse et de la maturité :

Le discours télévisuel, tant dans les émissions d'information que dans ses divertissements, offre deux visions complémentaires du vieillissement. Dans un premier temps, il présente une vision médicale basée sur la santé et l'esthétique, qui tend à nier la réalité du vieillissement normal du corps. Dans un second temps, elle offre une vision sociale qui dépeint les contraintes reliées à la perte de statut, pour les aînés qui ne peuvent plus s'identifier aux adultes sur le marché du travail²⁴.

Les fictions de notre échantillon illustrent la part grandissante de la jeunesse, que ce soit avec *4 et demi* ou *Chambre en ville*. La série *Lance et compte* s'inscrit également dans cette mouvance puisque la majorité des personnages ont moins de 30 ans. Certains personnages d'autorité, comme Gilles Guilbault et Jacques Mercier, respectivement directeur général et coach de l'équipe de hockey, sont plus âgés. Du côté des personnages féminins, outre la journaliste pugnace, Linda Hébert, qui est dans la mi-trentaine, le seul personnage féminin important de plus de 45 ans dans l'intrigue est Maroussia, mère de Pierre, Suzie et Hugo Lambert. Veuve d'une cinquantaine d'années, elle rencontre Gilles Guilbault et deviendra sa femme. Ce personnage joue sur un autre plan que les jeunes femmes de la série pour séduire : élégante, jamais elle n'est présentée dans une scène de nudité complète ou partielle. Nos grilles nous permettent d'observer que les rapports entre Maroussia et son mari sont pratiquement égaux concernant le port des vêtements et aucune nudité n'est présente chez ces personnages.

²⁴ Lise Dubois, « La représentation du vieillissement à la télévision : Des images de négation et d'exclusion dans une logique de mise en marché », *La Revue canadienne du vieillissement*, vol.16, n°2, printemps/été 1997, p. 368.

Dans *Jamais deux sans toi* deuxième mouture, on retrouve le personnage de Francine. Ce personnage a énormément évolué depuis la première version. Francine, dont les enfants sont maintenant adultes, travaille désormais comme agente immobilière et a réussi à se tailler une place à elle dans le monde extérieur. Ce qui n'est pas sans susciter des remises en question avec son mari²⁵. Néanmoins, la relation qu'elle entretient avec son mari, particulièrement en ce qui concerne leur sexualité, ne présente pas beaucoup de changement par rapport à la première série. La sexualité demeure essentiellement un sujet de discussion. Francine est préoccupée de son image, soucieuse de maigrir afin d'être plus attirante²⁶. Mais en fin de compte, la vie sexuelle de ce personnage maintenant dans la cinquantaine n'est presque jamais mise en image, contrairement à celle de sa bru, Isabelle, conjointe de Christian, qui appartient à une autre génération. Ce dernier cas est d'ailleurs assez nouveau : Isabelle est une mère qui travaille et qui a une vie sexuelle active et épanouie.

En plus des femmes mariées ou mères de famille, nous retrouvons les célibataires matures. Comme le mentionne Renée Legris

Entre 1980 et 2000, les femmes non mariées et actives professionnellement ou socialement, ne correspondent plus à cette appellation de « vieille fille » dont Cécile Plouffe, par ses réticences à se marier, risquait d'être affublée. Les célibataires se manifestent dans des comportements nouveaux et un langage qui traduit des valeurs modelées par les contextes dans lesquels elles évoluent²⁷.

Dans *Chambres en ville*, le personnage de Louise est central à l'intrigue et symbolise bien cette nouvelle représentation de la femme célibataire, à mille lieues de Marthe

²⁵ ARC, 33-11355-0088, *Jamais deux sans toi*, « Capri c'est fini », 3 octobre 1990.

²⁶ ARC, 33-11355-0098, *Jamais deux sans toi*, « Francine veut maigrir », 12 décembre 1990.

²⁷ Renée Legris, *Le téléroman québécois*, p. 341.

(*Terre humaine*) présentée dans le premier chapitre. Louise est la propriétaire de la pension et n'a pas d'enfants, mais elle agit avec ses pensionnaires comme s'ils étaient les siens. Dans la première saison, le personnage de Louise n'est pas en interaction amoureuse ou physique avec un homme. Elle est le portrait d'une femme épanouie et heureuse qui se satisfait dans ses fonctions à la pension. Dans les saisons suivantes toutefois, l'autrice accorde plus de place à ce personnage et lui fait vivre deux relations amoureuses. Son premier amoureux, Charles, devient son époux. Le mariage durera deux saisons, après lesquelles ils divorcent, puisque Louise ne veut pas quitter son travail à la pension. Le désir de liberté et de choix du personnage féminin est privilégié au détriment de l'amour et du mariage. Elle s'investit ensuite amoureusement auprès de Clément, professeur au CÉGEP. Il est évident que les deux vivent une relation intense, mais ses manifestations à l'écran n'impliquent pas de scènes explicites. Comme dans le cas de Francine, la vie sexuelle de Louise est beaucoup moins scénarisée que celle des jeunes.

Nous pouvons constater que dans les fictions choisies, les femmes dans la quarantaine et plus âgées sont relativement peu présentes et, lorsqu'elles le sont, leur sexualité n'est que peu abordée. C'est plutôt leur statut de femmes de carrière, qu'elles soient mères ou non, qui est à l'avant-plan, à l'instar de ce que l'on retrouve dans les magazines québécois *L'Actualité* et *Châtelaine* :

Le modèle de la mère traditionnelle semble désormais largement dévalorisé sauf lorsqu'il est utilisé par quelques publicités de produits ménagers. En revanche, celui de la mère travailleuse demeure bel et bien présent tout au long de la période bien qu'il succombe à l'influence de la femme de carrière en donnant naissance au modèle hybride de la superwoman réussissant à mener de front une brillante carrière et une vie familiale bien remplie. L'ascendance et la dominance du modèle de la femme de carrière se confirment donc dès le début de la décennie [1980-1990] alors qu'une

majorité d'articles et de publicités présente et encourage ce nouveau style de vie²⁸.

Cette association de la maturité féminine avec la réussite professionnelle se fait en parallèle avec glorification de la jeunesse. Les émissions d'affaires publiques et la publicité québécoise abondent dans le même sens :

Le discours télévisuel utilise plusieurs stratégies pour nier la réalité du vieillissement (que ce soit son existence ou ses effets). Étant un média visuel qui doit plaire à son public, l'exploitation de la jeunesse et de la beauté plutôt que la glorification de la sagesse et de l'expérience de la vie, semble être de mise au petit écran. [...] Dans le cas des publicités, seule la mise en marché de produits qui leur sont spécifiquement destinés (toutefois de plus en plus nombreux) semble nécessiter leur apparition à l'écran²⁹.

Finalement, force est de constater que la sexualité des femmes matures, si elle est présente dans le discours, ne se retrouve pas dans l'image, même dans les fictions où la sexualité est montrée. Nous devons néanmoins souligner l'existence de certains téléromans de l'époque qui présentent des femmes plus âgées discutant de sexualité comme *Les Dames de cœur* de Lise Payette. Autrement dit, la sexualité est synonyme de jeunesse. Après quarante ans, les personnages féminins ne sont plus montrés dans des scènes d'intimité qui impliqueraient une nudité complète ou partielle sauf dans le cas d'Isabelle la conjointe de Christian. Leur vie professionnelle prend le dessus à l'écran, leur vie amoureuse et sexuelle est reléguée au niveau de l'implicite. Par omission, elles sont, elles aussi, objectivées. Leur corps ne correspondant plus aux standards de beauté, elles ne peuvent l'afficher.

²⁸ Geneviève Béliveau, *Représentations du travail féminin dans les revues Châtelaine et Actualité (1960-1990)*, Sherbrooke, mémoire de maîtrise (Histoire), Université Sherbrooke, 2011, p. 88-89.

²⁹ Lise Dubois, « La représentation du vieillissement à la télévision : Des images de négation et d'exclusion dans une logique de mise en marché », p. 358.

3.4 Les revendications féministes

Dans le précédent chapitre, nous avons constaté un décalage entre les revendications féministes qui émergeaient dans la société québécoise et les enjeux soulevés par les personnages féminins dans notre échantillon de fictions télévisuelles. Médias grand public par excellence, la télé ne s'est pas positionnée à l'avant-garde du mouvement féministe, bien que des questions en lien avec l'avancement des femmes aient été soulevées. Deux choses nous interpellent dans ce présent chapitre : d'une part, nous avons vu que certains de ces enjeux ont trouvé leur chemin dans les téléromans et les téléseries quelques années plus tard. L'autonomie financière, la liberté du choix des partenaires ainsi que la possibilité de sortir du cadre matrimonial sont devenues monnaie courante au cours de la période couverte par le présent chapitre. Mais d'autres thématiques prennent le devant de la scène féministe au cours de ces mêmes années et sont souvent reliées au contrôle du corps : l'avortement, la pornographie, l'objectivation de plus en plus évidente de la femme dans les médias, la violence faite aux femmes (agressions, viol...) sont des enjeux d'actualité et plusieurs sont abordées dans notre échantillon de fictions télévisuelles.

Ces revendications avaient commencé à trouver écho quelques années plus tôt dans d'autres médias de niche. Au début des années 1980, *Les Folles alliées* présentent une pièce de théâtre concernant les débats féministes de l'heure. Elles

relèvent le défi de traiter avec humour d'aussi graves sujets que la fécondation in vitro, la violence conjugale ou la pornographie. Leurs comédies musicales *Enfin Duchesses*, *Mademoiselle Autobody* et *C'est parti mon sushi ! Un show cru* attirent l'attention des médias et du public

qui les applaudira à Québec, à Montréal et en tournée à travers la province³⁰.

Au cours des années 1980, le cinéma féminin se transforme notamment avec le programme de l'ONF, *Regards de femmes*, qui a permis au cinéma féminin, selon sa première directrice Josée Beaudet, de prendre du « recul par rapport aux thèmes intimistes et sociaux qu'il continue néanmoins de privilégier ». Ce programme a également contribué à mettre en évidence des sujets féminins peu traités par les hommes ainsi qu'à produire un véritable cinéma revendicateur³¹. Sur le plan artistique de manière plus large, Micheline Dumont ajoute qu'

[e]n quelques années, les femmes artistes ont pris la parole avec leurs tableaux, leurs chorégraphies, leurs mises en scène, leurs personnages, leurs caméras, leurs installations, leurs mots. Elles ont franchi la frontière : elles ne sont plus l'objet du regard des hommes artistes. Elles contestent ainsi la tradition essentiellement masculine qui prédomine dans tous les arts³².

La télévision, nous l'avons vu, s'adapte aussi aux changements entraînés par les revendications féministes des années précédentes :

C'est au cours des années 1980 que les téléromans introduisent d'une façon plus systématique de nouvelles mises en situation des femmes et de leurs fonctions dans la société et dans la famille. Ces représentations manifestent une volonté de libération des tâches traditionnelles et une sortie des préjugés concernant l'hédonisme et la sensualité. Il en ressort que les femmes sont de plus en plus présentes dans les milieux de travail, hors

³⁰ Simonne Monet-Chartrand, *Pionnières québécoises et regroupements des femmes 1970-1990*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1994, p. 234.

³¹ Josée Beaudet citée dans Simonne Monet-Chartrand, *Pionnières québécoises et regroupement des femmes*, p. 239.

³² Micheline Dumont, *Le féminisme raconté à Camille*, p. 193.

du foyer, et qu'elles sont en quête d'aventures érotiques de plus en plus standardisées³³.

Tous ces changements et ces revendications s'observent dans les fictions télévisuelles choisies à différents niveaux en fonction du sexe de l'auteur. Ainsi, une autrice comme Sylvie Payette, qui ne cache pas ses positions féministes, sera plus encline à aborder ces débats dans sa série.

3.4.1 De la pornographie à la prostitution. La représentation de la nudité féminine dans le discours et l'image

Sur la scène nord-américaine, la pornographie se transpose du cinéma à la télévision. Le Québec n'y fait pas exception avec la mise en ondes de l'émission *Bleu nuit* à TQS qui présente, à compter de 1987, du cinéma érotique dans son créneau du samedi soir. Cette arrivée de la pornographie sur une chaîne grand public ne se fait pas sans remous et attire l'attention d'une partie des féministes pour qui la pornographie représente une sorte de violence faite aux femmes³⁴.

À l'échelle canadienne, le débat avait été lancé en 1983 avec la formation de la Coalition canadienne contre la pornographie dans les médias dont l'objectif était de « sensibiliser le public aux images négatives véhiculées par la pornographie ³⁵ ». La Coalition déplore l'aspect dégradant des images pornographiques ainsi que la reproduction du modèle genré de domination-soumission en faveur de l'homme

³³ Renée Legris, *Le téloroman québécois*, p. 346.

³⁴ Micheline Dumont et Louise Toupin, *La pensée féministe au Québec. Anthologie 1900-1985*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2003, p. 569.

³⁵ Marcelle Desmeules, *Les stéréotypes sexuels et la politique générale de réglementation de la radiodiffusion canadienne*, Québec, Cahiers de recherche du GREMF, 1990, p. 25.

qu'elles présupposent³⁶. Associés aux grandes questions de l'objectivation du corps des femmes, les débats autour de la pornographie permettent de mettre en lumière les clivages du mouvement féministe. Si certaines honnissent le genre, qu'elles associent uniquement à une victimisation des femmes, certaines d'autres remettent en question ces positions souvent associées à la censure et commencent plutôt à entrevoir la possibilité de concevoir une pornographie féminine³⁷.

Bien que les fictions télévisuelles choisies ne présentent aucune scène pornographique, la pornographie est évoquée et parfois même valorisée dans le discours masculin. Nous avons vu l'épisode des magazines pornographiques utilisés par Guillaume et normalisés par Christian dans *Jamais deux sans toi*. Dans *Chambres en ville*, deux épisodes abordent ce même thème. Dans le premier, un des personnages masculins, Marc-André, banalise sa consommation de revues pornographiques³⁸; dans le second, c'est la position des filles qui est exposée. Dans une discussion, la plupart d'entre elles s'élèvent contre cette industrie et font manifestement le lien entre la pornographie et la violence faite aux femmes³⁹. Seul un des personnages féminins considère que le phénomène n'est pas si grave. On constate donc une distinction assez claire dans la manière dont la pornographie est abordée selon le genre des personnages, et le discours féministe dominant est clairement récupéré par les personnages féminins.

La prostitution est un autre dossier qui suscite des passions parmi les féministes de l'époque. Si, encore là, plusieurs décrivent le phénomène en raison de l'objectivation et

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Nathalie Collard et Pascale Navarro, *Interdit aux femmes. Le féminisme et la censure de la pornographie*, Montréal, Boréal, 1996, 144 p.

³⁸ Sylvie Payette, *Chambres en ville*, [1989-1996], enregistrement vidéo, Montréal, TVA Films, 2009, saison 5, épisode 16.

³⁹ *Ibid.*, épisode 17.

de l'exploitation des femmes qu'il présuppose, certaines commencent à vouloir défendre les travailleuses du sexe⁴⁰. Dans les fictions télévisuelles qui forment notre échantillon, la prostitution est peu abordée. On la retrouve toutefois à travers certains personnages féminins dans une série : *Lance et compte*. Ce phénomène est presque banalisé dans la série alors qu'il n'est pas rare de voir des joueurs revenir à l'hôtel accompagné d'une prostituée après un match⁴¹. Ces personnages féminins secondaires ont peu ou pas de répliques et sont tout à fait accessoires à l'intrigue. Une exception se démarque toutefois dans la deuxième saison : le personnage de Natasha, jeune femme russe, qui monnaiera son corps en échange d'un emploi aux États-Unis⁴². On discute aussi de prostitution, dans *Jamais deux sans toi*, dans l'épisode déjà présenté où Guillaume loue les services de sa poupée gonflable à ses collègues de classe⁴³. Cette initiative de l'adolescent lui attire cependant des ennuis et lui vaudra des sanctions de la part des autorités de l'école. Les quelques références à la prostitution que nous avons relevées de notre échantillon portent exclusivement sur la prostitution féminine. Aucun homme prostitué n'est présenté et aucune femme ne paie pour des services sexuels.

Si les fictions analysées ne présentent pas de pornographie au sens strict du terme⁴⁴, on doit tout de même souligner que la télévision des années 1985-1995 est caractérisée par la montée de l'érotisme et de représentations plus explicites de la nudité. La télésérie *Lance et compte* est reconnue comme la télésérie québécoise qui a ouvert cette

⁴⁰ L'organisme Stella qui a pour but de soutenir les travailleuses du sexe et leur assurer un environnement de travail sécuritaire est fondé en 1995 à Montréal.

⁴¹ Réjean Tremblay et Jean-Claude Lord, *Lance et compte*, saison 1, épisode 2.

⁴² *Ibid.*, saison 2, épisode 3. Natasha n'est pas à proprement parler une prostituée ou une escorte, mais l'utilisation qu'elle fait de son corps pour obtenir un privilège nous incite à en traiter ici.

⁴³ ARC, 33-11355-0142, *Jamais deux sans toi*, « L'exaspération de Francine », 19 octobre 1992.

⁴⁴ Comprise ici comme une marchandisation de la sexualité conçue pour exciter les consommateurs et souvent associée à ce qui est considéré obscène dans l'époque de référence.

brèche. En fait, des scènes de nudité se succèdent dans presque tous les épisodes. Les autres fictions analysées ne présentent jamais, sauf exception, de telles scènes, les personnages conservant généralement au moins leurs sous-vêtements à l'écran.

La prostitution, quant à elle, est surtout abordée dans les séries écrites par les hommes et toujours présentée selon le modèle traditionnel de la femme qui offre son corps à un homme pour obtenir faveur, argent ou autre privilège. Cette objectivation est on ne peut plus évidente dans *Jamais deux sans toi* où c'est une poupée qui sert de marchandise.

3.4.2 Agression et viol

Si la pornographie et la prostitution suscitent le débat, même chez les féministes, à partir surtout des années 1980, le viol et les agressions sexuelles sont unanimement dénoncés :

On doit à la pensée féministe radicale d'avoir, en matière de violence faite aux femmes, qualifié de « crime » ce qui était jusqu'alors « coutume », ou encore « faits divers isolés » : tel était le cas du viol, et tel était le cas des « femmes battues ». On a aussi donné des noms à des phénomènes qui n'en avaient pas : tel était le cas du harcèlement « sexuel », un terme désormais entré dans le vocabulaire⁴⁵.

Ces questions de violence faite aux femmes trouvent assez rapidement leur voie dans les fictions télévisuelles choisies puisque trois de celles qui forment notre échantillon abordent le viol ou l'agression sexuelle. Toutefois, la manière de les aborder dépasse rarement les clichés associés à ces phénomènes. Danielle Gauthier a mis en lumière les principaux stéréotypes associés au viol dans les sociétés occidentales et qui se retrouvent dans la presse écrite québécoise : « le viol est un acte impulsif, une femme

⁴⁵ Micheline Dumont et Louise Toupin, *La pensée féministe au Québec. Anthologie 1900-1985*, p. 549.

“ bien ” ne se fait pas violer, seules les femmes de classes socio-économiques faibles se font violer, les femmes portent de fausses accusations de viol, la victime possède un irrésistible pouvoir de séduction⁴⁶ ». Ces stéréotypes sont parfois reconduits dans les fictions analysées : les victimes sont surtout des femmes provenant de milieux socio-économiques défavorisés ou encore appartiennent à une minorité ethnique. À cet égard, nous le verrons, seul *Chambres en ville* fait bande à part.

Dans un épisode de *Lance et compte*, Lucie Baptiste, conjointe de Pierre Lambert et d'origine haïtienne, se fait agresser par des joueurs de hockey⁴⁷. Ceux-ci tentent de toucher ses parties intimes et lui adressent des paroles racistes qui laissent entendre qu'en raison de la couleur de sa peau, elle devrait accepter de se laisser faire. Dans ce cas, le milieu socio-économique n'est pas un enjeu puisque Lucie est médecin, c'est donc son origine ethnique qui en fait une cible. Dans deux autres cas, c'est la pauvreté et le manque d'éducation des jeunes filles violées qui sont mis de l'avant. Encore dans *Lance et compte*, on présente deux jeunes filles mineures un peu paumées qui se font violer par des joueurs de hockey⁴⁸, alors que dans *Jamais deux sans toi*, Marie-Josée interroge des femmes victimes de viol par leur patron à l'usine⁴⁹. Ce qui ressort de ces deux situations, c'est le peu de cas qui est fait de la parole des femmes victimes d'agression. Face à des joueurs de hockey ou un patron en situation de pouvoir, leur version des faits n'est pas prise en compte et les lumières sont plutôt pointées sur l'agresseur et l'intervenant (ici la journaliste) au détriment des victimes.⁵⁰ L'autre

⁴⁶ Danielle Gauthier, *Le viol et les agressions dans la presse écrite : Une analyse des faits divers de trois quotidiens diffusés dans la ville de Québec*, Québec, Les cahiers de recherche du GREMF, 1988, p. 7.

⁴⁷ Réjean Tremblay et Jean-Claude Lord, *Lance et compte*, saison 1, épisode 11.

⁴⁸ *Ibid.*, saison 3, épisode 7.

⁴⁹ ARC, 33-11355-0098, *Jamais deux sans toi*, « Francine veut maigrir », 12 décembre 1990.

⁵⁰ Réjean Tremblay, *Lance et compte*, saison 3, épisode 7.

conclusion que l'on peut tirer de ces épisodes, c'est leur caractère anecdotique dans la trame narrative générale des fictions. Intrigues secondaires qui se règlent en deux ou trois épisodes, elles sont sans véritable conséquence pour les personnages principaux des fictions analysées, sauf pour le personnage de Lucie Baptiste un peu plus important que les autres. Même dans ce dernier cas, après deux épisodes, le sujet est clos.

Dans *Chambres en ville*, c'est un personnage principal qui est au cœur de l'intrigue. Jeune fille de bonne famille originaire de Baie-Saint-Paul, Alexandra n'aborde son viol que lors de la troisième saison, alors que durant les deux saisons précédentes, sa crainte envers les hommes et plus largement envers tous contacts intimes était déjà bien illustrée. Les répercussions de cet événement se font sentir jusqu'à la cinquième saison. Encore une fois le viol n'est pas présenté à l'écran, il se déroule avant le début de l'intrigue, mais dans ce cas-ci, l'autrice aborde de front le traumatisme et l'impact psychologique liés à cet événement. Il y a une sensibilité beaucoup plus grande dans la manière de traiter le sujet qui devient un élément de la trame principale de la fiction.

3.4.3 Avortement

La question de l'avortement est aussi une des questions chaudes sur la scène médiatique, juridique et politique de cette décennie. En 1988, le gouvernement du Canada décriminalise l'avortement. L'acceptation sociale n'est pas encore tout à fait acquise et les services, bien qu'officiellement disponibles, tardent à suivre puisqu'un an plus tard, seulement 12 des 168 CLSC et 35 des 140 hôpitaux offrent des services d'interruption volontaire de grossesse au Québec⁵¹. L'avortement représente un des enjeux les plus représentatifs du contrôle que les femmes peuvent avoir sur leur propre

⁵¹ Micheline Dumont, *Le féminisme raconté à Camille*, p. 195.

corps, il remet en question la fonction maternelle des femmes et enlève aux hommes le pouvoir de décider de leur progéniture. Pour comprendre les relations de pouvoir entre les hommes et les femmes, cette question s'avère particulièrement révélatrice.

L'avortement est abordé dans trois des fictions télévisuelles choisies. Dans les deux premiers cas (Geneviève dans *Chambres en ville* et Marie-France, la fille adolescente de Marc Gagnon, dans *Lance et compte*), l'avortement concerne deux jeunes filles entre 15 et 19 ans. L'aspect psychologique de cette décision est abordé. Dans *Lance et compte*, la scène se prolonge dans la clinique d'avortement où le jeune personnage doit rencontrer le médecin. Ces deux cas mettent en scène des filles qui se retrouvent seules à devoir prendre une décision, car le géniteur a pris le large à l'annonce de la grossesse. Au mieux peuvent-elles trouver réconfort auprès d'autres femmes de leur entourage. Le personnage de Dominique, fille de Rémi et Francine, dans *Jamais deux sans toi*, ne vit pas cet abandon. Sa décision repose sur un choix qu'elle doit faire entre fonder une famille ou s'investir totalement dans une carrière de chanteuse d'opéra qui prend son envol. Elle ne se rendra pas jusqu'en clinique d'avortement puisque, finalement, elle fera une fausse couche. Contrairement aux deux premiers personnages, Dominique confie son questionnement à son conjoint. Toutefois, la décision des trois personnages repose entièrement sur les épaules des femmes, et ce sont elles qui doivent assumer les conséquences à la fois de la grossesse et de l'avortement.

Ces trois cas sont diffusés après 1988 et, conséquemment, n'abordent pas les conséquences juridiques éventuelles d'une interruption volontaire de grossesse qui aurait eu lieu avant. Ils soulèvent malgré tout un grand nombre de débats moraux associés à cette décision et témoignent de la volonté des auteurs de traduire, dans leur fiction, des débats de société majeurs. Et fait à noter : dans ces cas, le sexe des auteurs ne semble avoir aucune incidence, le traitement de l'avortement est similaire dans les trois situations relevées.

Conclusion

Les années 1985-1995 sont marquées sur la scène télévisuelle par l'apparition d'un nouveau modèle, la télésérie, et sur la scène sociétale plus large par l'émergence de plusieurs revendications féministes concernant l'appropriation et l'utilisation du corps des femmes. Cette décennie est aussi celle où la jeunesse s'impose comme une valeur primordiale, comme un idéal féminin et sociétal. La minceur, la beauté et la sensualité associées à la jeunesse féminine sont omniprésentes à la télévision ainsi que dans les médias en général.

La présentation de la nudité féminine est de plus en plus visible à la télévision, et elle s'accompagne de la pornographie et de la prostitution, phénomènes souvent banalisés dans les fictions écrites par des hommes. Cela souligne un rapport de pouvoir perpétuant l'image de la femme soumise à l'homme. La sexualité féminine est donc synonyme de victimisation de la femme. L'agression et le viol, montrés à l'écran, incarnent cette représentation d'une femme victime et d'un homme violent. Le cas de l'avortement est plus complexe. Souvent, les femmes sont montrées comme victime de l'irresponsabilité des hommes. Elles ont toutefois le pouvoir de se sortir d'une situation imposée en faisant le choix, au prix de leur conscience bien souvent, de mettre fin à leur grossesse.

La sexualité masculine est quant à elle abordée plus ouvertement dans le discours que lors des décennies antérieures. Néanmoins, lorsqu'il est question de la relation aux femmes, ce discours demeure assez superficiel. Nous remarquons toutefois que ce genre de discours est surtout porté par des personnages évoluant dans un milieu considéré « masculin » pour l'époque : la plupart des joueurs de hockey dans *Lance et compte*, Marc-André (le sportif) dans *Chambres en ville* et François (ouvrier de la construction) dans *4 et demi*. La masculinité et la virilité se traduisent par des discours qui objectivent les femmes et qui contribuent ainsi à perpétuer un rapport de pouvoir important entre les deux genres.

Quoi qu'il en soit, alors que les personnages féminins sont représentatifs d'une évolution quant à leur indépendance sur les plans professionnel et personnel, leur sexualité entretient une image paradoxale. Les femmes sont encore traitées, dans l'image et dans le discours à caractère sexuel, comme des objets et elles restent soumises, pour la plupart, à un modèle de domination masculine (pornographie, prostitution, standards de beauté...). L'antiféminisme sournois, dénoncé à l'époque et dont nous avons fait mention en début de chapitre, est aussi bien présent dans certaines fictions télévisuelles. En cela, la télévision ne fait pas exception. La valorisation et l'importance de la beauté féminine sont constamment mises de l'avant dans les fictions choisies, et plus particulièrement dans celles écrites par des hommes. Il s'agit, à notre sens, d'un autre niveau de pouvoir genré. En effet, en plus de simplement offrir une image de la femme-objet aux téléspectateurs, l'auteur en tant qu'homme a ce pouvoir d'encourager et renforcer ce type de représentation.

CHAPITRE IV

LA LIBERTÉ SEXUELLE, MAIS À QUEL PRIX? 1995-2005

Faisant suite à l'échec du référendum, la décennie 1995-2005 est marquée par un renouvellement des débats sociaux au Québec. Les femmes ne sont pas étrangères à ces discussions. Le port du voile devient le symbole d'une remise en question identitaire et du multiculturalisme; la famille et la maternité connaissent des transformations majeures, notamment à travers la hausse de l'âge de la maternité et la procréation assistée. De manière plus globale, la population vieillit, mais paradoxalement, la jeunesse se maintient comme un idéal. Ces débats auront des répercussions dans les mouvements féministes qui subissent aussi certaines transformations. En effet :

Le mouvement féministe québécois entre de façon magistrale dans le XXI^e siècle avec la Marche mondiale des femmes (MMF) en l'an 2000, initié par la FFQ et qui coïncide au Québec avec le 60^e anniversaire du droit de vote des femmes. [...] Le mouvement féministe aura un grand besoin de cette détermination pour contrer les multiples attaques dont il sera l'objet au cours de cette décennie, alimentées par le mythe voulant que l'égalité entre les hommes et les femmes soit atteinte et le féminisme, dépassé¹.

¹ Louise Desmarais, *La bataille de l'avortement. Chronique québécoise*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2016, p. 378.

La représentation de la communauté LGBTQ ainsi que la promulgation de lois concernant les conjoints de même sexe occupent une place de plus en plus grande dans les médias et sur la place publique.

Ces transformations sociétales sont perceptibles dans les médias et la télévision n’y échappe pas. Il faut dire que, de manière générale,

depuis les années 2000, les transformations dans le domaine télévisuel sont résolument plus accélérées, mais elles suivent toujours une tendance lourde : prolifération des chaînes spécialisées, décadence des réseaux publics et généralistes, inaction des gouvernements devant la logique de concentration médiatique et intense migration des publics vers les nouveaux médias et le Web².

La décennie 1995-2005 demeure néanmoins dominée par le modèle de la télésérie que nous avons observé au chapitre précédent. Par la suite, ce modèle laissera tranquillement la place au dernier paradigme soit la sériété. Ce nouveau paradigme télévisuel, « souvent sous la responsabilité d’un seul réalisateur, offre une forte signature audiovisuelle, originale et personnelle [...] permet ainsi à son réalisateur de faire de la *série d’auteurs*, comme on dit du cinéma d’auteur³. » Ce type de production a bénéficié de l’émergence de nouveaux diffuseurs audacieux, que ce soit HBO ou Netflix. Au Québec, des diffuseurs traditionnels ont emboité le pas et appuyé des sériétés comme *Grande Ourse* (2004-2005), *Les Bougons, c’est aussi ça la vie* (2004-2006) ou *Minuit, le soir* (2005-2007). Sur le plan de la représentation de la sexualité, les années 1995-2005 poursuivent et approfondissent les tendances amorcées lors de la

² Anouk Bélanger et Anne Migner-Laurin, *Les réalisatrices du petit écran*, Montréal, Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, 2012, p. 17.

³ Yves Picard, « Du téléroman à la sériété ou comment la fiction télévisuelle québécoise transite de l’oralité à la visualité », dans *Télé en séries*, XYZ éditeur, Montréal, 2017, p. 86.

décennie précédente et affichent un contenu télévisuel empreint d'une sexualité omniprésente encore plus explicite. Comme le mentionne Renée Legris :

De nombreuses situations dramatiques, fondées sur la violence et le sexe exhibitionniste, sont reçues comme acceptables, distrayantes même, par le grand public [...]. La tendance au traitement spectaculaire de la sexualité peut expliquer que la rencontre des couples et les fréquentations axées sur l'attrait, le plaisir et la satisfaction érotique laissent peu de place à l'affection proprement dite et que l'amour en est absent. C'est l'aventure sexuelle à tout prix qui est montrée et qui se réalise, tant chez le jeune que chez les plus âgés. Les relations des jeunes s'inscrivent comme séduction, plaisir sensuel, hédonisme érotique, peut-être moins expérience de l'amour⁴.

Pour analyser la représentation de la sexualité féminine au petit écran et conclure notre observation des grands enjeux de rapports de pouvoir qu'elle sous-tend ainsi que les débats de société qu'elle permet d'illustrer, nous avons constitué un échantillon de quatre fictions : *Lance et compte*, *4 et demi*, *La Petite Vie* et *Un gars une fille*. Ces quatre fictions sont de genre très différent et offrent un tour d'horizon varié. Les deux premières fictions ont déjà été analysées dans le chapitre précédent, mais sont marquées par des changements assez importants lors de la décennie 1995-2005. *Lance et compte* demeure le modèle type de la télé-série dramatique, même dix ans après la première version. Dans la série présentée en 2002 à TQS et 2004 à TVA, on retrouve les mêmes personnages que dans la série des années 1980 à la SRC, mais aux prises avec des réalités de ce nouveau temps de leur vie. *4 et demi* est un exemple du modèle plus traditionnel du téléroman, mais il s'inscrit désormais dans la tendance croissante du format d'une heure. Les situations sont alors abordées plus en profondeur et les

⁴ Renée Legris, *Le téléroman québécois*, Québec, Septentrion, 2013, p. 352-353.

personnages gagnent en sérieux. *Un gars, une fille* et *La Petite Vie*⁵ sont deux fictions à saveur humoristique, la seconde se rapprochant beaucoup du modèle du sitcom américain où

l'humour y est construit au sein d'une structure circulaire [...] La durée des épisodes est par ailleurs toujours identique (30 minutes incluant les coupures publicitaires); quant au tournage, il se fait traditionnellement dans des décors immobiles. [...] La sitcom domestique présente toujours un salon, avec son divan en position centrale, faisant face à la caméra, et une salle à manger, dans laquelle les membres de la famille se réunissent pour les repas⁶.

Un gars, une fille est une télésérie innovatrice au Québec, car chacun des épisodes est présenté sous la forme de plusieurs sketches ayant une thématique commune. Ce format d'émission impose un rythme rapide, ce qui implique une écriture dynamique et « punchée ».

Comme pour les chapitres précédents, nous avons privilégié des fictions qui présentent un large éventail de personnages féminins, d'âges et de situations variés. Nous porterons notre attention sur des thématiques qui s'imposent par leur nouveauté ou par le traitement différent qui en est proposé. Ainsi, nous observerons dans un premier temps ce qui définit la sexualité féminine, notamment en ce qui concerne la maternité, l'âge, l'orientation sexuelle ainsi que la représentation du plaisir féminin. Toutefois, nous constaterons que le visage féminin présenté dans les fictions télévisuelles est très homogène. La représentation de la sexualité qui en découle est donc très jeune, blanche et hétérosexuelle. Encore une fois, nous consacrerons une section à l'analyse

⁵ Nous analysons *La Petite Vie* dans ce chapitre même si la première saison a été diffusée en 1993-1994. Nous avons fait ce choix afin d'éviter d'alourdir notre propos et nous n'avons perçu aucune différence notable entre la première et la deuxième saison autant au niveau du format de l'émission que du contenu.

⁶ Marta Boni, « La sitcom entre humour et empathie », dans Elaine Després, *Télé en séries*, XYZ éditeur, Montréal, 2017, p. 158.

comparative de la sexualité masculine. Finalement, nous nous attarderons aux débats féministes concernant l'objectivation de la femme à la télévision à travers l'hypersexualisation des femmes, et nous accorderons une attention particulière à la nudité féminine.

4.1 Sexualité féminine

La représentation de la sexualité au cours des années 1995-2005 est marquée par des ruptures et des continuités. La sexualité est, de manière générale, beaucoup plus présente, explicite à certains moments. Au premier abord, ce n'est plus un sujet tabou, mais des zones d'ombre demeurent. Ainsi, maternité et sexualité sont très rarement conjuguées, et encore moins vieillesse et sexualité; les relations féminines homosexuelles apparaissent timidement, mais continuent d'être sous-représentées par rapport aux relations homosexuelles masculines. Le plaisir féminin est abordé plus librement, signe d'une affirmation plus grande des femmes.

4.1.1 Le néant

Lors des décennies précédentes, nous avons constaté que les personnages de mères de famille n'étaient presque jamais présentés dans une scène impliquant une référence à la sexualité. Ce n'est plus le cas en 1995-2005, mais une constante demeure : enceinte, la femme n'est pas sexualisée.

Dans *4 et demi* et *Lance et compte*, les personnages de Michelle (*Lance et compte*), d'Annie (*Lance et compte*) et d'Isabelle (*4 et demi*), trois des principaux personnages de ces séries sont enceintes au cours d'une saison. Bien que plusieurs scènes sous-entendaient des relations sexuelles avec leur conjoint auparavant, lorsqu'elles sont enceintes, ce genre de scènes disparaît. Elles sont remplacées par des scènes de cours prénatal dans lequel l'homme et la femme sont présents, ou encore par d'autres

épisodes qui illustrent les maux liés à la grossesse ou la décoration de la chambre du bébé. Dans tous les cas, les deux partenaires sont présents⁷.

Au contraire, la sexualité dans le but de concevoir un enfant est très présente dans les séries, que ce soit sur le mode humoristique ou plus dramatique. Dans *La Petite Vie*, lorsque Mômman et Pôpa, les parents, annoncent à leurs enfants que l'héritier de leurs biens sera le premier petit-enfant de la famille, Thérèse et Lison sont utilisées pour leur fonction reproductrice par Réjean et Rénald, leur mari respectif, avides d'argent⁸. Ni l'une ni l'autre, toutefois, ne semble emballée à l'idée d'être enceinte. Cette série ne présente pas beaucoup de scènes de sexualité, et cet épisode se démarque à ce sujet. Bien sûr aucune nudité, suggérée ou réelle, n'est présentée, mais on voit Lison et Rénald au lit. La grossesse de Thérèse sera utilisée comme nœud narratif comique à profusion par la suite, mais sans aborder la sexualité⁹.

Dans *Un gars une fille*, le personnage de Sylvie fait souvent mention de son désir d'avoir un enfant, et même en pleine action avec son conjoint, Guy. Ce sujet devient un moteur du récit dans les dernières saisons puisque le couple ne peut concevoir¹⁰. Adoption ou insémination artificielle seront alors envisagées par les personnages comme solution. C'est aussi l'occasion de creuser les relations des deux personnages à la sexualité et à la parentalité. Dans le cas de Sylvie, le fait de ne pouvoir avoir d'enfant

⁷ *4 et demi*, « La rentrée », youtube, (En ligne), <https://www.youtube.com/watch?v=6tevHu-IuRo&list=PL7UIIYKuq6pWbZD1PATATn8e7TXhXpoYZ&index=1>, page consultée le 13 novembre 2017; *4 et demi*, « Pris de cours », youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=zcJKmQvlgfk&index=12&list=PL7UIIYKuq6pWbZD1PATATn8e7TXhXpoYZ>, page consultée le 13 novembre 2017; *4 et demi*, « Premiers soins », youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=aM0W2sg3F2M&index=22&list=PL7UIIYKuq6pWbZD1PATATn8e7TXhXpoYZ>, page consultée le 13 novembre 2017.

⁸ Claude Meunier, *La Petite Vie*, saison 4, épisode 1.

⁹ *Ibid.*, saison 4.

¹⁰ Guy A. Lepage, *Une gars, une fille*, saison 6, épisode 11.

et de devenir une mère est une véritable source de chagrin. Dans le cas de Guy, c'est plutôt sa virilité qui est remise en cause, son éventuelle tristesse de ne pouvoir être père n'étant pas vraiment abordée¹¹.

Dans certaines séries, la maternité est bel et bien présentée et elle reflète certains débats de société autour de la médicalisation de la grossesse et de l'accouchement. À cet égard, plusieurs techniques médicales en lien avec la maternité gagnent en popularité dans la société québécoise, comme le mentionne Denyse Baillargeon :

La médicalisation de la maternité, un processus en cours depuis plusieurs décennies, s'accroît également durant la période, certaines procédures, comme l'amniocentèse pour les femmes enceintes de plus de trente-cinq ans ou encore le recours à l'épidurale et le monitoring fœtal durant l'accouchement, devenant des pratiques de plus en plus courantes¹².

Parallèlement à cette médicalisation, une tendance à la réappropriation de la maternité par les femmes émerge durant ces années. Les auteurs de *4 et demi* ont choisi cette voie pour leurs personnages. Isabelle et Jasmine décident d'accoucher de manière naturelle dans la fiction, et les deux naissances – présentées dans le même épisode – sont l'occasion de faire ressortir la force et le courage de la femme qui accouche et, par effet de miroir humoristique, l'incompétence des hommes à réagir et à gérer leurs émotions dans ces situations¹³.

Les débuts de la vie de mère suscitent également des situations riches sur le plan de la fiction. Une constante demeure à la fois dans les dramatiques et les séries humoristiques : les nouvelles mamans sont absentes de scènes présentant une relation

¹¹ Guy A. Lepage, *Un gars, une fille*, « La clinique de fertilité », saison 6, épisode 11.

¹² Denyse Baillargeon, *Brève histoire des femmes au Québec*, Montréal, Boréal, 2012, p. 220-221.

¹³ Sylvie Lussier et Pierre Poirier, *4 et demi*, « 2 mariages, 2 accouchements », saison 6, épisode 28

sexuelle. Dans *La Petite Vie*, le mode de l'absurde est poussé à son comble alors que Rénaud dénonce le fait que, depuis que Lison s'occupe de leur nouvel enfant, ils n'ont plus de vie sexuelle¹⁴. Or, il ne s'agit pas d'un enfant réel, mais bien d'une poupée qui doit lui apprendre son éventuel rôle de mère. Afin de reprendre sa vie sexuelle, Lison va abandonner l'enfant (la poupée) dehors. Il n'y a donc pas de relations possibles entre la sexualité et le fait de s'occuper d'un nouvel enfant. Bien entendu, *La Petite Vie* est une comédie qui se caractérise par l'absurdité des situations présentées. Néanmoins, la trame narrative dominante rejoint le constat d'Iris Brey au sujet des séries américaines : « lorsqu'une femme est enceinte, quand une femme est mère ou bien ménopausée, il est rare de voir dans la même séquence la juxtaposition de la fonction maternelle et la sexualisation du personnage. La sexualité de la femme attendant un enfant est éradiquée de notre culture¹⁵. » Ici encore, le téléroman *4 et demi* permet de questionner cette tendance, sans la remettre totalement en question. Bien que l'on assiste à quelques baisers entre Louis et Isabelle après l'arrivée de leur bébé, nos grilles nous permettent de voir que les contacts sexuels entre les deux partenaires ont grandement chuté. En effet, le personnage d'Isabelle s'inquiète beaucoup de sa perte de libido à la suite à son accouchement et en raison de son rôle de mère allaitante¹⁶. La pression d'être à la fois une bonne amante et une bonne mère est abordée, ainsi que le déchirement qu'elle ressent à mettre ce dernier rôle en priorité. Ces questionnements sur la conciliation de la maternité et de la sexualité sont assez nouveaux au cours de ces années.

Si la maternité permet des questionnements sur la sexualité féminine au cours de la dernière décennie étudiée – malgré le peu de scènes qui allient maternité et sexualité –

¹⁴ Claude Meunier, *La Petite Vie*, saison 2, épisode 1.

¹⁵ Iris Brey, *Sex and the series : sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, Mionnay, Soap Éditions, 2016, p. 107.

¹⁶ Sylvie Lussier et Pierre Poirier, *4 et demi*, saison 7, épisodes 1 à 9.

, l'association de la vieillesse et de la sexualité demeure un angle mort complet, et ce durant toutes les périodes étudiées. Nous pourrions en fait ajouter que l'association entre jeunesse et la sexualité se confirment. En cela, les séries télé québécoises ne font pas figure d'exceptions et se comparent à ce qui est produit aux États-Unis :

L'effacement du troisième âge de nos écrans s'est accompagné de la quasi-absence de la sexualité des femmes ménopausées. L'absence des règles est associée culturellement au déclin de la vie sexuelle. [...] La sexualité des femmes âgées est parfois abordée par le biais de la plaisanterie. Un humour qui en dit long sur l'obscurantisme enveloppant les changements corporels qui accompagnent le vieillissement¹⁷.

Le seul personnage qui fait exception à la règle et qui aborde de façon assez franche la sexualité malgré ses 70 ans, c'est la mère de Sylvie dans *Un gars une fille*. Sa relation avec un curé suscite l'hilarité de son gendre, et sa fille refuse – comme une enfant qui se bouche les oreilles – d'entendre toute référence à la sexualité de sa mère¹⁸. Comme il s'agit d'une série humoristique, on pourrait être tenté de conclure qu'il est normal, dans ce cas, d'aborder la sexualité d'une femme âgée sous forme de plaisanterie. Toutefois, la sexualité du père de Guy, qui a sensiblement le même âge que la mère de Sylvie, n'est pas présentée sur le même ton. Bien sûr, la relation qu'il entretient avec une jeune fille, danseuse nue, de 24 ans, est au départ source de plaisanterie, mais l'existence même d'une vie sexuelle pour ce personnage n'est pas ridiculisée¹⁹. La différence d'âge entre lui et sa partenaire de 24 ans est soulignée, mais en aucun cas on ne plaisante sur le fait qu'il a une vie sexuelle à son âge.

¹⁷ Iris Brey, *Sex and the series : sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, p. 115.

¹⁸ Guy A. Lepage, *Un gars, une fille*, « L'anniversaire de la belle-mère », saison 4, épisode 16.

¹⁹ Guy A.Lepage, *Un gars, une fille*, « Le papa de Guy 1 », saison 3, épisode 3.

Il faut néanmoins aborder ce traitement différencié de la sexualité des hommes et des femmes plus âgés dans *Un gars, une fille* de manière nuancée. Bien sûr, vieillesse et sexualité féminine, a fortiori quand la femme en question est aussi une mère, ne vont pas de soi et semblent moins compatibles que vieillesse et sexualité masculine. Il n'en demeure pas moins que Sylvie Léonard, la comédienne qui incarne Sylvie dans la série, soulignait, dans un documentaire tourné pour accompagner la sortie de la série en DVD, être heureuse de voir enfin une fiction aborder le sujet de la sexualité chez les personnes âgées²⁰.

On remarque aussi une plus grande présence des personnages masculins plus âgés que les personnages féminins dans *Lance et Compte*²¹. Cette présence confirme un phénomène aussi perceptible dans le cinéma américain où « men can get away with being older, however, and there are far more leading men in their forties, fifties and sixties than there are leading women in this age group. (There are too many examples to list here, but look at the careers of Mel Gibson, Harrison Ford, Sean Connery, Michael Douglas, Bruce Willis...)»²².

Bref, les femmes âgées et les femmes enceintes sont, de manière générale, asexuées dans les fictions québécoises de cette décennie. Iris Brey résume le sous-texte complexe qui est mis en place dans les séries et qui correspond à nos propres observations : « si la femme n'a plus ses règles parce qu'elle est ménopausée ou enceinte, elle n'est pas censée être sexualisée à l'image puisqu'elle n'est plus en état de se reproduire²³. » Autrement dit, malgré une plus grande ouverture à la sexualité

²⁰ Guy A. Lepage et coll., *Un gars, Une fille : Documentaire*, enregistrement vidéo, Montréal, Radio-Canada, 2004.

²¹ Marc et Pierre, deux personnages principaux de la série, sont en couple avec des femmes plus jeunes.

²² David Gauntlett, *Media, Gender and Identity : An Introduction*, Routledge, Londres, 2008, p. 83.

²³ Iris Brey, *Sex and the series : sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, p. 118.

féminine, cette dernière, par les situations illustrées ou au contraire passées sous silence, reste associée à la fonction reproductrice de la femme.

4.1.2 Le lesbianisme

Depuis les années 1950, les lesbiennes forment une communauté très active à Montréal. Pendant longtemps, elles continuent d'être la cible de nombreux préjugés tout en demeurant presque absentes des médias grand public. Au cours des années 1990, des rapprochements s'opèrent néanmoins entre la communauté lesbienne et la Fédération des femmes du Québec, mouvement féministe québécois rassembleur, comme l'explique Denyse Baillargeon :

La plus grande visibilité des lesbiennes et des gais dans l'espace public, un phénomène qui n'est pas sans rapport avec l'éclosion de l'épidémie de VIH-sida, mais aussi l'orientation plus pragmatique de leurs luttes visant la discrimination des personnes homosexuelles et le respect des droits garantis par les chartes favorisent également ce rapprochement comme aussi la présence de lesbiennes à l'intérieur de la fédération, désormais plus ouverte au point de vue des femmes les plus marginalisées²⁴.

Il faut dire qu'au tournant du siècle, la reconnaissance légale des unions homosexuelles est l'objet d'un vaste débat public qui mène, en 1999, à la promulgation d'une loi canadienne autorisant les unions de fait entre personnes du même sexe. Le gouvernement québécois continue le mouvement et reconnaît les mariages entre conjoints du même sexe cinq ans plus tard²⁵. Le Canada modifiera finalement la loi sur le mariage civil en 2005 pour légaliser le mariage entre personnes du même sexe.

²⁴ Denyse Baillargeon, *Brève histoire des femmes au Québec*, p. 240.

²⁵ Ce débat déborde les frontières québécoises. Ainsi, les États-Unis légalisent aussi les mariages de conjoints du même sexe en 2015, la France les avait précédés de deux ans.

Malgré ces lois et une plus grande représentation des revendications LGBTQ dans les médias, les fictions restent frileuses à intégrer des personnages lesbiens. À cet égard, ils ne sont pas les seuls. Chez nos voisins américains, les personnages lesbiens sont assez rares. En 2001, *Buffie contre les vampires* est l'une des premières séries américaines à présenter un baiser véritablement amoureux entre deux femmes. Ce geste avait une portée politique pour l'autrice. La série *The L Word* entre en ondes en 2004 et met en scène le quotidien d'un groupe de personnages lesbiens. Relations amoureuses, ruptures, mariages, adoption, etc., sont autant de situations présentées, accompagnées de scènes de sexualité assez explicite. Il y avait déjà eu des baisers entre deux femmes auparavant dans certaines séries comme *Friends* et *Ally McBeal*, mais comme le mentionne Iris Brey, « la représentation de la sexualité de deux femmes hétérosexuelles (ou une hétéro et avec une bisexuelle ou une homosexuelle) explorant leur attirance est majoritairement développée dans les séries pour émoustiller les spectateurs²⁶. » De plus, Brey remarque que dans les séries américaines :

La majorité des personnages de lesbiennes des années 2000 est hyperféminisée, portant des robes, des cheveux longs et des talons. [...] En revanche, la lesbienne *butch* est, quant à elle, quasi absente des écrans. Pour sa part, elle reprend les codes de l'apparence dite « masculine » : les cheveux sont souvent courts, les bras sont musclés et souvent tatoués, et elle porte des vêtements d'homme²⁷.

Notre analyse nous oblige à nuancer cette dernière affirmation de Brey. En effet, dans *Un gars une fille*, le personnage d'Élise correspond beaucoup plus aux critères physiques de la *butch* comme décrite plus haut. Dans une entrevue faite dans le cadre d'un documentaire accompagnant le coffret de la série, Élise Guilbault, la comédienne qui incarne le personnage d'Élise, décrit elle-même son personnage comme étant la

²⁶ Iris Brey, *Sex and the series : sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, p. 192.

²⁷ *Ibid.*, p. 198.

représentation de la *butch*²⁸. Pour appuyer le côté masculin du personnage, elle poursuit en expliquant qu'Élise incarne l'alter ego féminin de Guy. On retrouve chez elle beaucoup de comportements et d'attitudes généralement associés aux hommes.

Dans le même documentaire, Guy A. Lepage, auteur de la série et comédien incarnant le personnage principal, prend position contre l'homophobie et affirme que le personnage d'Élise était, pour lui, une manière de représenter l'homosexualité de manière crédible et « naturelle » à la télévision²⁹. À partir de la 7^e saison, le personnage d'Élise fait partie des personnages secondaires récurrents dans l'émission. Avec sa conjointe, elles sont aussi parmi les six personnages montrés à l'écran. Une des caractéristiques de la mise en scène de cette série est de ne faire apparaître les personnages qu'en champ off, montrant leurs mains ou leurs jambes, mais jamais leur corps au complet ou leur visage. Les seuls personnages visibles à l'écran sont Guy, Sylvie, le voisin, Mélanie, la blonde du père de Guy, ainsi que la sœur de Guy et sa conjointe. Malgré l'importance que ces deux derniers personnages prennent dans la trame narrative de la série, on ne les voit s'embrasser qu'une fois au cours de la dernière saison en 2004³⁰. L'actrice qui joue le rôle d'Isabelle se dit d'ailleurs mal à l'aise de devoir tourner cette scène³¹. Son personnage n'est pas caricaturé, mais celui d'Élise l'est beaucoup plus, et Guy fait souvent des blagues sur son orientation sexuelle. Son personnage présenté sous la forme de clichés permet tout de même d'aborder la sexualité homosexuelle féminine, ce qui est assez nouveau. L'humour sert ici à

²⁸ Guy A. Lepage et coll., *Un gars, Une fille : Documentaire*, enregistrement vidéo, Montréal, Radio-Canada, 2004.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

dédramatiser un sujet encore marginal dans les fictions télévisuelles au cours de ces années.

Le seul autre personnage lesbien que nous avons pu observer dans notre échantillon apparaît cinq minutes dans un épisode de *La Petite Vie*. Il s'agit de Carole, la présidente d'une association pour les droits de la communauté LGBTQ³². Encore une fois, le personnage est très masculinisé et, comme tous les autres personnages de la série, caricatural.

Les personnages homosexuels masculins sont un peu plus présents dans notre échantillon même si leurs rôles demeurent secondaires. Dans *La Petite Vie*, Jean-Lou évoque l'homosexuel dans tous ses clichés. Cependant, contrairement au personnage de Carole qui n'apparaît que dans un épisode, le personnage de Jean-Lou est récurrent. Dans *4 et demi*, un personnage secondaire homosexuel assez important, Antoine, est présenté de manière non caricaturale³³. Sans emphase, il partage les mêmes questionnements existentiels que les autres personnages hétérosexuels de la série. Sa présence illustre l'ouverture des médias grands publics à ces réalités.

Nous nous devons de souligner que notre échantillon n'est pas représentatif de la présence de personnages homosexuels à l'écran. En effet, au cours de la même période, certaines séries présenteront des personnages homosexuels. On pense à *La vie, la vie*, entre autres, où un des personnages principaux est gai. Là où notre échantillon rejoint les tendances générales, c'est par prévalence de la représentation de l'homosexualité masculine. Dans un article destiné au grand public paru en 2016 au sujet des personnages homosexuels ayant marqué la télévision, neuf sont des hommes et un seul

³² Claude Meunier, *La Petite Vie*, « Le mariage du gai II », saison 2, épisode 13.

³³ Le personnage est présent à partir de la saison 4.

personnage est féminin. Si les personnages gais marquants apparaissent dès les années 70 et 80, pensons à Christian dans *Chez Denise* ou Bernie dans *Jamais deux sans toi* première version, le personnage féminin qui se démarque est celui de Jeanne dans *Unité 9*, série diffusée à partir de 2012³⁴.

Bien que de nouvelles législations soient entrées en vigueur au Québec au cours de cette période et qu'elles témoignent d'une acceptation sociale croissante, les personnages homosexuels restent marginaux dans les fictions télévisuelles analysées, et la représentation qui en est faite conserve des relents stéréotypés autant chez les hommes que chez les femmes. Les personnages homosexuels masculins semblent cependant plus présents, ce qui confirme d'autres observations faites par ailleurs³⁵.

4.1.3 Le plaisir féminin

Tendance déjà observée lors de la précédente période, le plaisir féminin continue à prendre de plus en plus d'espace dans le discours sur la sexualité véhiculé dans les séries. La reconnaissance du plaisir féminin accompagne ici l'affirmation des personnages féminins et la représentation de relations plutôt égalitaires avec les personnages masculins.

Dans *4 et demi*, le plaisir féminin est souvent associé aux préliminaires, particulièrement dans les scènes qui mettent en scène le personnage d'Isabelle. Nos grilles de lecture nous permettent de constater que dans plusieurs cas, les éléments

³⁴ Stéphane Plante et Philippe Melbourne Dufour, « 10 personnages homosexuels marquants des téléromans québécois », *Journal de Montréal*, 17 mai 2016, <https://www.journaldemontreal.com/2016/05/17/10-personnages-homosexuels-marquants-des-teleromans-quebecois>, page consultée le 26 juillet 2018.

³⁵ *Ibid.*

précédant une relation sexuelle gagnent en importance durant cette période. Dans une entrevue accordée à l'émission *Temps modernes*, les deux auteurs de *4 et demi* décrivent leur méthode d'écriture³⁶. Ils expliquent que c'est Sylvie Lussier, et non Pierre Poirier, qui est chargée des scènes dites sexuelles. L'auteur, en boutade, affirme que si ce type de scènes étaient de son ressort, elles se dérouleraient très rapidement et les personnages iraient directement au lit. Avec un peu d'ironie, les coauteurs confirment cette image véhiculée dans les téléromans à l'effet que les filles ont besoin de temps pour apprécier une relation alors que les hommes sont centrés sur la génitalité. Néanmoins, la décision conjointe de confier l'écriture de ces scènes à Sylvie Lussier dénote une prise de position commune qui laisse place à l'affirmation des personnages féminins.

Les préliminaires sont aussi abordés dans *La Petite Vie* où Mômman se plaint de sa vie sexuelle³⁷. Toujours en privilégiant les procédés de l'humour absurde, l'auteur, Claude Meunier, met de l'avant l'insatisfaction sexuelle de ce personnage qui n'hésite pas à faire des commentaires négatifs sur sa vie sexuelle, ou plutôt sur l'absence de celle-ci.

Sylvie, dans *Un gars, une fille*, n'hésite pas à faire part de son insatisfaction sexuelle à son conjoint lorsque c'est le cas, le plus souvent sous forme de boutade. Les préliminaires sont également une préoccupation de Sylvie et l'occasion de moqueries de la part de Guy. Bougies, musique, lingerie participent à l'ambiance romantique chère à Sylvie, ce que Guy ridiculise le plus souvent³⁸. L'auteur affirme d'ailleurs que

³⁶ Archives de Radio-Canada (ci-après ARC), 33-13259-0207, *Temps modernes*, « L'idée d'écrire le téléroman *4 et demi* et leurs sources d'inspiration », 20 septembre 1994.

³⁷ Claude Meunier, *La Petite Vie*, « Le kick de moman », saison 2, épisode 6.

³⁸ Guy A. Lepage, *Un gars, une fille*, saison 2, épisode 3, saison 3 épisodes 3-10-21, saison 4, épisodes 8 et 17.

Sylvie est noyée dans le romantisme³⁹. On retrouve à travers ces préoccupations féminines qui perdurent deux constantes : d'une part, la sexualité féminine est généralement associée aux sentiments amoureux; d'autre part, les personnages féminins sont plus enclins, à mesure que les décennies passent, à affirmer leurs besoins, qu'ils soient sexuels ou émotifs.

Comme nous l'avons mentionné au chapitre 3, le vocabulaire associé à la sexualité féminine se développe à l'écran. Dans *La Petite Vie*, Caro annonce qu'elle est clitoridienne⁴⁰. On utilise l'humour afin d'intégrer un vocabulaire propre au plaisir féminin, ce qui est assez nouveau.

Dans l'ensemble de notre échantillon, le personnage qui exprime le plus ses désirs et son plaisir sexuels, c'est Sylvie dans *Un gars, une fille*. Elle aime la sexualité et ne s'en cache pas, au point où la comédienne qui l'incarne décrit son personnage de « chaude »⁴¹. Que ce soit au lit avec Guy alors qu'elle lui fait part de ses besoins sexuels ou au téléphone avec des amies lors de conversation sur leur vie sexuelle, Sylvie aborde le sujet avec franchise et humour. Une séquence de sketches portant sur une démonstration d'objets sexuels servant au plaisir féminin met d'ailleurs l'accent sur l'affirmation de la sexualité féminine et donne l'occasion aux personnages féminins de s'émanciper de leur partenaire pour obtenir du plaisir⁴².

Finalement, dans *Lance compte*, Valérie est le seul personnage féminin à parler ouvertement de ses désirs sexuels. Jeune femme au début de la vingtaine qui attire

³⁹ ARC, 33-11252-0033, *Les Couche-Tôt*, « Entrevue avec les vedettes de l'émission *Un gars, une fille* », Guy A. Lepage et Sylvie Léonard », 21 mars 1998.

⁴⁰ Claude Meunier, *La Petite Vie*, « Le voyage à Plattsburgh », saison 1, épisode 1.

⁴¹ ARC, 33-12631-1247, *Le Point*, « Relations de couple-romantisme vs quotidien », 13 février 1998.

⁴² Guy A. Lepage, *Un gars, une fille*, « Les gadgets érotiques », saison 6, épisode 6.

beaucoup les joueurs du *National*, elle associe l'orgasme au danger et ne se gêne pas pour en faire souvent mention. En effet, pour jouir Valérie n'a pas seulement besoin d'un partenaire, elle doit se sentir en danger. Des scènes la montrent jouant à la roulette russe, faisant monter l'adrénaline qui lui permet ensuite de ressentir du plaisir. Bien que l'homme ne soit pas le seul responsable de son plaisir sexuel, Valérie ressent tout de même la nécessité de se soumettre à quelque chose. Les excès de Valérie sur le plan sexuel ont toutefois une contrepartie : elle apparaît comme quelqu'un qui n'a pas toute sa raison. Ce personnage rejoint l'analyse proposée par Molly Haskell sur le cinéma américain et qui identifie l'émergence d'un nouveau type de personnage féminin, la « folle ».⁴³ Dans le présent cas, la folie est clairement associée à l'affirmation de la sexualité de Valérie.

Au-delà du discours, la représentation du plaisir féminin est visible à travers la représentation de l'orgasme féminin. Nos grilles nous démontrent que presque toutes les relations sexuelles présentées à l'écran se terminent sur l'image du visage de la femme qui jouit. Comme le mentionne Brey, « nous sommes habitués à voir des femmes gémir dès qu'elles se font pénétrer, comme si le coït hétéro était le summum de la jouissance ».⁴⁴

Le plaisir féminin s'impose dans les fictions télévisuelles de notre échantillon, peu importe leur format. Du moins, il est abordé plus ouvertement qu'auparavant. Le plaisir féminin entre dans l'univers du « représentable », mais encore beaucoup à travers le discours. Néanmoins, malgré des constantes importantes, la sexualité masculine commence à être abordée avec une plus grande diversité dans les fictions analysées.

⁴³ Molly Haskell, *From Reverence to Rape : The Treatment of Women in the Movie*, New-York, Holt, Rinehart and Winston, 1974, 496 p.

⁴⁴ Iris Brey, *Sex and the series : sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, p. 74.

4.2 Sexualité masculine

Le monde des médias, tant au Québec qu’ailleurs en Amérique du Nord, change au tournant du XXI^e siècle afin d’offrir des personnages masculins un peu plus diversifiés, qui sortent du modèle traditionnel de l’homme fort et viril qui n’affiche pas ses émotions publiquement. Cette décennie présente des personnages masculins pour qui la sensibilité gagne en importance. Cette nouvelle sensibilité est visible notamment dans les films américains : « Men in Hollywood films today tend not to be the seamlessly hard-masculine heroes which we saw in the 1980’s; they more often combine the toughness required of an action hero with a more sensitive, thoughtful or caring side, typically revealed at certain (often quiet brief) points in the movie⁴⁵. » La télévision américaine aussi présente ce mélange nouveau genre entre la virilité et la sensibilité. Dans le sitcom *Friends*, par exemple :

The three men (Ross, Chandler and Joey) fit easily within conventional models of masculinity, but are given some characteristics of sensitivity and gentleness, and male-bonding, to make things slightly refreshing. Similarly the three women (Rachel, Monica and Phoebe) are clearly feminine, whilst being sufficiently intelligent and not-housewifey to seem like acceptable characters for the 1990s. [...] This model of equal if somewhat different genders appeared in many other shows from the 1990s onwards⁴⁶.

Ce changement dans la représentation des caractères masculins s’observe aussi dans les téléfictions québécoises, notamment dans *Lance et compte*, la série la plus masculine de notre échantillon. En effet, dans la cinquième saison, le personnage de Marc Gagnon, alors retraité et travaillant dans un bar de danseuses, continue d’incarner le modèle de l’homme fort et viril dans un monde stéréotypé. Toutefois, ce vernis

⁴⁵ David Gauntlett, *Media, Gender and Identity : An Introduction*, Londres, Routledge, 2008, p. 75.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 65.

commence à craquer et il dévoile sa sensibilité lors de rencontres avec une psychologue. L'échec de sa relation avec Suzie l'atteint profondément, et il se montre prêt à faire tous les efforts nécessaires pour la reconquérir, ce qui débute avec l'aveu des sentiments qu'il éprouve envers elle⁴⁷.

Dans *La Petite Vie*, cette nouvelle sensibilité masculine est tournée en dérision, comme à peu près toutes les situations qui auraient pu avoir une certaine portée émotive pour les personnages. L'épisode consacré au bogue de l'an 2000 transporte les spectateurs quelque part dans le futur proche et met en scène des personnages masculins faisant la vaisselle en pleurant. Émotivité et sensiblerie se conjuguent alors avec une sexualité libérée. En effet, alors que le personnage de Pôpa a toujours manifesté un certain malaise face à la sexualité dans les autres épisodes, dans ce futur anticipé et complètement absurde, il expérimente l'amour à trois, avec sa femme et son gendre Réjean⁴⁸. La sensibilité ouvre la porte à un épanouissement sexuel.

Dans *Un gars une fille*, la sensibilité de Guy se développe au fil des saisons. Au départ présenté comme un petit « macho » pourtant amoureux de Sylvie, ses émotions affleurent plus régulièrement au gré des situations qui se complexifient. Deuil et incapacité d'avoir un enfant sont autant de circonstances où on le voit sortir des clichés masculins. De plus, l'auteur avoue en entrevue qu'il a décidé de rendre son personnage davantage sensible, moins caricatural, afin de lui procurer une plus grande crédibilité⁴⁹. À cet effet, les rapports de pouvoir perceptibles entre les deux personnages dans le domaine de la sexualité semblent de plus en plus égalitaires selon l'avancée des saisons.

⁴⁷ Réjean Tremblay, *Lance et compte*, « La reconquête », saison 5.

⁴⁸ Claude Meunier, *La Petite vie*, « Le Bogue de l'an 2000 », 1999.

⁴⁹ Guy.A. Lepage et coll., *Un gars, Une fille : Documentaire*, enregistrement vidéo, Montréal, Radio-Canada, 2004.

Les contacts sexuels sont initiés presque également par les deux partenaires et on ne remarque pas une différence importante dans la représentation de la nudité partielle.

Les personnages masculins sont aussi plus inquiets face à leur performance sexuelle que ceux des fictions analysées pour les périodes précédentes. Le personnage de François, dans *4 et demi*, se montre très préoccupé lorsqu'il apprend qu'il est « ordinaire au lit »⁵⁰. La personnalité de François repose sur son image de tombeur et cette révélation correspond pour lui à une profonde remise en question. Le personnage de Guy, dans *Un gars une fille*, se questionne aussi souvent sur sa performance sexuelle et demande l'avis de Sylvie qui, parfois, le lui donne avant même qu'il ne le demande. Ces scènes viennent renforcer, d'une certaine manière, les stéréotypes de la masculinité fondés sur la performance. Si les hommes sont présentés comme plus sensibles et près de leurs émotions, leurs préoccupations de performance demeurent plutôt traditionnelles. La grande différence que l'on peut constater par rapport aux périodes précédentes, c'est qu'elles sont explicitement formulées.

Lorsqu'il est question de sexualité masculine dans les fictions télévisuelles du tournant du siècle, le sexe des auteurs n'apparaît pas comme un facteur fondamental pour déterminer la propension des personnages masculins à démontrer une plus grande sensibilité ou insécurité. Le contexte sociétal et l'influence américaine semblent être ici prépondérants. Bien qu'il soit difficile d'étendre cette conclusion à l'ensemble de la production télévisuelle québécoise en raison de la taille de notre échantillon, nous croyons que la diversité des productions couverte par notre échantillon nous permet d'avancer que les années 1995 à 2005 sont marquées par une plus grande attention à la sensibilité des hommes et à une relation plus émotionnelle à leur sexualité. Même une

⁵⁰ Pierre Poirier et Sylvie Lussier, *4 et demi*, enregistrement vidéo, Montréal, Radio-Canada, 1997, saison 3, épisode 7.

série comme *Lance et compte*, qui représente un univers masculin traditionnel, offre des exemples à cet égard, comme en témoigne le personnage de Marc Messier. Néanmoins, cette percée demeure timide lorsqu'on la compare à la représentation de la sexualité et des relations amoureuses des personnages féminins. En effet, nos grilles nous démontrent qu'en général les personnages féminins vont en grande majorité consentir ou initier une relation sexuelle lorsqu'elles sont amoureuses alors que ce sentiment amoureux n'est pas nécessaire pour qu'un personnage masculin fasse de même.

4.3 Les débats féministes

Sur le plan des revendications féministes, bon nombre de dossiers apparus lors de la période précédente se poursuivent dans la décennie 1995-2005 et continuent d'avoir des échos dans la production télévisuelle. La pornographie et l'objectivation des femmes demeurent des enjeux bien présents auxquels s'ajoute l'hypersexualisation des jeunes filles. Comme le mentionne Denyse Baillargeon :

Tous ces débats, menés au nom de l'égalité et de l'autonomie, montrent que la sexualité et le corps des femmes représentent plus que jamais une question fondamentale du féminisme qu'il parvient difficilement à trancher. D'un côté, plusieurs demeurent convaincues que le voile, l'hypersexualisation ou la prostitution renvoient à un seul et même enjeu : celui du contrôle que les institutions patriarcales, religieuses ou autres cherchent à exercer sur les femmes, qu'il s'agisse de les voiler ou de les dévoiler. De l'autre on insiste sur la nécessité de prendre en compte l'expérience de ces femmes, d'entendre leur parole, de les reconnaître comme sujet politique et de se rappeler que leur stigmatisation par les

féministes reproduit des rapports de pouvoir au sein des groupes de femmes alors même qu'elles se battent pour les abolir de la société⁵¹.

4.3.1 Hypersexualisation

Les années 2000 voient apparaître un nouveau débat, celui de l'hypersexualisation. En effet, l'hypersexualisation des jeunes filles et des femmes est vue par certaines comme

une « pornoisation » de la culture de masse et un retour au modèle stéréotypé de la femme-objet au service du plaisir masculin, tandis que d'autres dénoncent ce qu'elles considèrent comme une « panique morale » ou parlent plutôt de l'émergence d'un *girl power*, une notion qui fait référence au plaisir et au pouvoir que tireraient les filles de leur capacité à séduire⁵².

Ce *girl power* est porté, en Occident notamment, par la culture populaire et le monde de la chanson. De Madonna et Beyonce aux Spice Girls, plusieurs clament haut et fort le pouvoir au féminin tout en portant des vêtements très sexualisés. Marie-Michelle Barette-Ouellet analyse la manière dont ce nouvel archétype est présenté dans les magazines féminins :

Bien que cette présence grandissante de ce genre de thématique [*Girl power*] se fasse sentir à travers le magazine féminin, l'idée globale [...] revient souvent au fait qu'être « femme » ne veut rien dire si l'on ne peut se comparer à l'homme ou en parler. Cette complaisance dans la comparaison et dans la confrontation entre la féminité et la masculinité est représentée à travers le modèle du *girl power*. Rappelons que ce modèle appuie l'idée que les femmes trouvent réconfort à travers leur rôle sexué puisque cela leur permet un épanouissement ou une réussite personnelle ou professionnelle. Ce concept a donc pour rôle de justifier la position sociale des femmes en raison de leur rapport face aux hommes, position que nous retrouvons

⁵¹ Denyse Baillargeon, *Brève histoire des femmes au Québec*, p. 242-243.

⁵² *Ibid.*, p. 241.

encore dans les contenus rédactionnels des magazines féminins de 2005 jusqu'en 2009⁵³.

Ce *girl power* semble, au premier abord, s'incarner, avec les connotations négatives qui peuvent toutefois y être associées, dans le personnage de Valérie de *Lance et compte*. Celle-ci utilise sa beauté et sa sensualité pour séduire les joueurs de hockey, poussant même l'audace à inciter l'un d'entre eux à se suicider. Alors que dans le reste de la série, le pouvoir est l'apanage des hommes, par leur force, leur argent et leur notoriété, le personnage de Valérie sert de contrepoint. C'est une femme libre, intelligente, qui mène une brillante carrière et qui assume sa féminité sans remords. Toutefois, c'est par son corps qu'elle obtient du pouvoir. Notre grille d'analyse nous a permis de remarquer que dans une scène sur deux, Valérie est en situation de quasi-nudité, contrairement aux hommes qui se retrouvent alors avec elle. Comme nous l'avons vu, Valérie incarne le pouvoir dangereux de la sexualité féminine, un pouvoir ici associé à la folie. Un tel personnage, en fin de compte, se révèle loin d'être une incarnation de ce *girl power* revendiqué par certaines jeunes femmes, il représente plutôt le stéréotype des dérives d'une sexualité féminine exacerbée.

L'hypersexualisation touche également les jeunes filles. Ce débat occupe une place importante dans l'espace public durant ces années; sexologues, pédagogues, parents et autres interviennent régulièrement pour dénoncer l'image sexualisée des jeunes filles véhiculée dans les médias, image qui aurait une influence majeure sur les comportements des jeunes⁵⁴. Bien que notre échantillon ne nous offre pas beaucoup de

⁵³ Marie-Michelle Barette-Ouellet, *L'image de la femme à travers le contenu rédactionnel du magazine féminin québécois Elle Québec entre les années 2005 à 2009*, maîtrise en lettres (communication sociale), Université du Québec à Trois-Rivières, février 2012, p. 103.

⁵⁴ Ginette Plamondon, Annie Deslauniers et Nathalie Roy, *Le sexe dans les médias, un obstacle aux rapports égalitaires*, Québec, Conseil du statut de la femme, 2008, 109 p.

personnages de jeunes filles, les quelques cas qu'il contient nous mènent à constater la prévalence de cet enjeu, dans le propos à tout le moins. En effet, certaines scènes abordent la question de l'hypersexualisation des jeunes filles sans la mettre véritablement en image.

Dans *Lance et compte*, la fille de Pierre Lambert, âgée de 13 ans, doit subir un avortement. Pareille scène suggère une sexualité précoce pour la jeune fille. La question de l'avortement n'est pas ici l'objet du débat, elle va de soi compte tenu de l'âge de la jeune fille. Ce qui semble poser problème, c'est le fait que ce personnage soit actif sexuellement de manière si précoce.

Dans *4 et demi*, le personnage de Nathalie, la voisine de Louis et Isabelle, entre au cégep. Un épisode porte sur la découverte de photographies d'elle, en sous-vêtements, qui circulent sur Internet. Loin d'en être honteuse, elle en tire une grande valorisation. Son père toutefois ne partage pas sa fierté et lui reproche plutôt son immaturité. Il y a ici une mise en intrigue des incompréhensions générationnelles discutées à l'époque au sujet de la sexualité et de l'utilisation de l'un de ses nouveaux canaux de diffusion, Internet.

Finalement, dans *Un gars, une fille*, le personnage de Mélanie, la jeune conjointe du père de Guy, est un personnage qui se distingue par son apparence hypersexuée. Danseuse dans un club, habillée de manière suggestive, elle symbolise cette jeune femme qui mise sur son corps et sa sensualité pour faire sa place. Alors que la majorité des personnages secondaires de cette série ne sont pas montrés à l'écran, Mélanie est l'un des seuls personnages à apparaître intégralement à l'écran. Dans plusieurs plans, comme le révèle notre grille d'analyse, sa poitrine généreuse, ses jambes ou ses fesses sont au premier plan. Ce personnage est le seul de la série à présenter ces caractéristiques très sexualisées.

Nous observons que l'hypersexualisation est présente dans les séries analysées soit dans l'apparence de certains personnages ou encore dans un comportement sexuel

précoce. Le rapport de pouvoir est très important puisque les femmes sont celles qui sont présentées comme des objets sexuels dans une plus large proportion.

4.3.2 Nudité

L'hypersexualisation incite à réfléchir à la question de la nudité. S'il est une constante entre la période traitée dans le chapitre précédent et celle-ci, c'est que la nudité, lorsqu'elle est présente à l'écran, est presque toujours féminine. Encore une fois, les fictions analysées ne s'éloignent pas de l'image véhiculée dans les autres médias. En effet, Marilyne Claveau, qui a analysé la représentation de la nudité féminine dans trois magazines québécois soient *Clin d'œil*, *Elle* et *Bel âge*, conclut que

Souvent, lorsqu'un homme et une femme sont présents sur une image, la femme portera des vêtements plus courts. Si l'homme porte un chandail aux manches courtes, elle portera une camisole avec de fines bretelles; s'il porte des bermudas, elle portera une jupe mi-cuisse ou un short. [...] Ce détail sur le dévoilement des parties non sexuées du corps nous indique une tendance selon laquelle les femmes sont appelées à toujours en montrer un peu plus que les hommes, appuyant la dichotomisation des genres dans l'idéologie patriarcale. La femme est un corps et la manière dont elle est socialisée, ainsi que la mode, ne lui permet jamais de l'oublier totalement. Ces proportions suggèrent tout de même que les corps jeunes et féminins sont plus esthétiques que les corps vieux et les corps masculins, même si ces images sont destinées à un lectorat féminin et hétérosexuel⁵⁵.

Notre grille d'analyse confirme cette constatation : lorsqu'il y a nudité à l'écran dans les fictions analysées, elle est féminine. La quatrième saison de *Lance et compte*, s'ouvre sur une scène dans un bar où plusieurs filles vêtues d'une simple petite culotte se promènent au travers des personnages masculins habillés en complets. Le contraste

⁵⁵ Marilyne Claveau, *La femme en trois temps, étude intergénérationnelle de la presse féminine québécoise* : Filles Clin d'œil, ELLE Québec et Bel Âge Magazine, maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, mars 2010, p. 103-104.

est éloquent. Tous ces personnages féminins sont jeunes et plantureux. La nudité n'est toutefois pas limitée aux personnages secondaires ou aux figurantes, d'autres personnages féminins importants de la série apparaissent dans des scènes de nudité, Valérie et Annie notamment. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, la nudité féminine s'exhibe généralement comme un appât dangereux utilisé à des fins de manipulation par les personnages qui en usent. Valérie, particulièrement, se sert de ses charmes pour séduire et obtenir ce qu'elle veut; l'homme est alors considéré comme une victime succombant à la beauté du corps féminin. Contrairement aux saisons analysées dans le chapitre précédent, les femmes des joueurs montrent elles aussi leur corps et ont une sexualité très active. Le fait d'être en couple n'influence plus la représentation de la sexualité.

Dans les autres fictions analysées, la nudité est plus ou moins courante. Quelques scènes de *4 et demi* montrent les personnages en sous-vêtements. Toutefois, alors que les femmes portent de la lingerie fine, les hommes sont en caleçons blancs et amples. Le corps est donc perçu, par les personnages féminins, comme un signe de leur féminité, et ils soignent leur apparence lorsqu'ils sont en compagnie d'un personnage masculin. Ces derniers ne semblent pas faire de cas de l'impression que leur sous-vêtement peut provoquer chez leur partenaire. Le corps déshabillé d'une femme est synonyme d'attrance, ce qui n'est pas le cas pour les hommes.

L'hypersexualisation ainsi que la représentation de la nudité bien que partielle dans les fictions analysées (nous n'avons observé aucun personnage intégralement nu) nous semblent être deux enjeux de pouvoir importants entre les hommes et les femmes. En effet, lors de l'analyse de nos grilles d'écoute, le contraste genré le plus apparent concerne la sexualisation du corps dans les séries. En effet, parmi tous les personnages observés, ce sont les femmes qui sont le plus susceptibles d'être dénudées, et l'accent est clairement mis sur l'esthétisme de leur corps.

L'analyse des grilles d'écoute nous a paradoxalement permis d'observer que la sexualité est un vecteur majeur de pouvoir, particulièrement pour les femmes. Les personnages de jeunes femmes belles et sexys sont souvent présentés comme des exemples de réussite et de succès. Cette image est à double tranchant puisque d'un côté, on nous présente des jeunes femmes libres, mais de l'autre, on met leur sexualisation de l'avant, ce qui peut être vu comme « invitation à l'érotisation des petites filles, laquelle traduit une incitation à la consommation, une accentuation à la vulnérabilité des jeunes filles et une version nouvelle de la soumission des femmes au regard des hommes ⁵⁶ ». Cette soumission des femmes au regard des hommes nous semble particulièrement évidente dans le cas de *Lance et compte* qui illustre un univers masculin écrit et conçu par des hommes et dans lequel les jeunes femmes sont régulièrement confinées à un rôle caractérisé par cette hypersexualisation.

Conclusion

Cette décennie illustre à la fois des changements et des continuités dans les rapports de pouvoir entre les hommes et les femmes. Alors que les femmes sont de plus en plus à l'aise avec leur corps, qu'elles sont capables de parler de leur plaisir et peuvent être celles qui initient les contacts, la mise en image traduit une représentation de la femme toujours plus sexualisée que l'image masculine. Une des continuités depuis le début de cette analyse réside dans le constat que la maternité et la sexualité ne vont pas de pair. En effet, nous avons remarqué que lorsqu'un personnage est enceinte ou nouvellement maman, sa sexualité semble s'être évaporée. La situation est similaire pour les personnages de femmes plus âgées.

⁵⁶ Micheline Dumont, *Le féminisme expliqué à Camille*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2008, p. 225.

Cependant, pour les autres personnages féminins, le plaisir sexuel est abordé plus ouvertement qu'auparavant et le vocabulaire utilisé pour le décrire est plus développé. Dans la continuité de la liberté acquise au chapitre précédent, le plaisir sexuel féminin trouve aussi sa place dans l'image. Dans *Lance et compte* par exemple, la jouissance sexuelle féminine est régulièrement montrée. Ce phénomène est toutefois à double tranchant : ces scènes entérinent la possibilité d'un plaisir féminin, associé souvent à une plus grande liberté sexuelle, mais d'un autre côté cette jouissance est uniquement possible grâce à un homme.

On remarque aussi que les personnages lesbiens sont un peu plus courants, bien que leur nombre demeure inférieur à celui des personnages homosexuels masculins. Dans l'échantillon analysé, nous n'avons vu qu'un baiser échangé entre partenaires du même sexe. La télévision semble accuser un certain retard quant à la représentation homosexuelle, alors que la communauté est de plus en plus visible dans la société. Cela peut aussi démontrer un malaise persistant de la société face à l'homosexualité, car même si, comme nous l'avons mentionné, certains personnages homosexuels sont présents dans d'autres séries, comme *La vie, la vie*, ils restent très marginaux dans les fictions présentées chez les grands diffuseurs.

La sexualité masculine témoigne d'une sensibilité de plus en plus grande. Cette nouvelle réalité s'accompagne de la percée de personnages féminins plus entreprenants. Un certain rééquilibrage est donc possible en ce qui concerne les rapports de pouvoir perceptibles à travers les scènes de sexualité. Les femmes sont de plus en plus initiatrices des relations sexuelles alors que la peur d'être impuissant sexuellement devient aussi un aspect présent chez les personnages masculins.

Les débats féministes concernant la représentation de l'hypersexualisation des jeunes filles sont incarnés dans certaines scènes des fictions analysées. Alors qu'auparavant certaines réalités féministes étaient discutées par les personnages, l'image semble cette fois remplacer la parole. Le caractère dénonciateur s'impose alors moins fortement

souvent. Ces modèles hypersexualisés concernent presque toujours les femmes, laissant entrevoir la perpétuation d'un rapport de pouvoir inégalitaire, hypothèse renforcée par le fait que ces images et les modèles véhiculés sont la plupart du temps créés par des hommes. Bien que notre échantillon ne compte que quatre fictions, il s'inscrit dans une tendance déjà identifiée selon laquelle de « 2002 à 2010, les femmes ont représenté en moyenne 30 % de l'ensemble des réalisateurs œuvrant en télévision. Ce qui équivaut à 97 réalisatrices en 2010, pour 215 réalisateurs⁵⁷ ». Cette statistique nous fait comprendre que l'image de la sexualité féminine qui est proposée aux téléspectateurs demeure en grande majorité la représentation d'un homme.

⁵⁷ Anouk Bélanger et Anne Migner-Laurin, *Les réalisatrices du petit écran*, p. 37.

CONCLUSION

En 2017, Radio-Canada met en ondes la série *Hubert et Fanny* dans laquelle le personnage de Justin, âgé de 15 ans, décide de devenir Jeanne. La présence d'une jeune trans à la télévision marque un pas dans la représentation d'un nouveau type de rapport au corps. Nous sommes loin des questionnements sexuels dont Marthe fait part à sa sœur Jeanne dans *Terre humaine*. Autre temps, autres mœurs.

Notre recherche portant sur 45 ans de représentation de la sexualité féminine dans les fictions télévisuelles québécoises nous a permis de dégager la trame qui relie, ou presque, ces deux cas. Cette trame est caractérisée par une présence accrue de la sexualité, tant dans le discours que dans l'image, ainsi que par une permanence des relations de pouvoir genrées qui l'accompagnent, malgré des transformations importantes dans leur incarnation. Sur un fond d'histoire de la télévision et d'histoire des revendications féministes, nous avons notamment constaté que la sexualité féminine et les rapports de pouvoir établis entre les personnages féminins et masculins sont fortement ancrés dans le contexte culturel général qui a suscité leur écriture. Nous avons aussi remarqué que le sexe de l'auteur influence la représentation des personnages. En effet, dans les fictions écrites par des hommes (*Jamais deux sans toi*, *Lance et compte*) les rapports de genre sont plus présents de même que les stéréotypes associés aux deux sexes. Le genre féminin est moins stéréotypé dans les fictions écrites par des femmes (*Quelle famille*, *Chambres en ville*) et on y retrouve plus de manifestations des mouvements féministes propres à leur époque.

Au cours de la première période étudiée, la sexualité féminine se fraie un chemin de deux façons dans les fictions télévisuelles. D'une part, sa représentation, essentiellement discursive, passe par les personnages à même d'en discuter : les mères. Ce sont elles, souvent les personnages centraux des intrigues, qui transmettent leur savoir aux générations suivantes. Paradoxalement, les scènes impliquant ou sous-entendant des relations sexuelles ne mettent jamais, ou presque, en scène, les mères de famille. L'archétype de la mère est omniprésent, son rôle d'éducatrice est mis à l'avant-plan et c'est dans cette perspective que la sexualité est abordée. Les groupes de pairs se substitueront à la relation mère-fille dans les périodes subséquentes comme lieu d'apprentissage de la sexualité. D'autre part, la télévision, comme médias, assume des visées éducatives à cette époque, et la sexualité devient un sujet susceptible d'être abordé sous un angle pédagogique. Quelques-unes des fictions analysées vont dans ce sens, et ce jusque dans les années 1990. Celles-ci sont essentiellement écrites par des femmes, Janette Bertrand et Sylvie Payette par exemple, qui n'hésitent pas à déclarer leur volonté d'enseigner quelque chose aux téléspectateurs. On comprend que pour ces autrices, la sexualité, au même titre que d'autres sujets, se devait d'être transmise de façon saine à la télévision. Bien avant les scandales sexuels qui ont éclaté dans les médias ces dernières années et la réclamation d'une image équilibrée de la sexualité, ces autrices avaient déjà le souci de présenter ce type de sexualité et de relations genrées respectueuses dans leurs productions. Au-delà des visées pédagogiques avouées, il nous apparaît que la sexualité comme objet de discussion s'impose tranquillement avec les décennies et qu'elle est, au départ à tout le moins, associée aux personnages féminins.

Sur le plan des rapports de pouvoir genrés, la sexualité féminine nous est également apparue comme une incarnation fréquente et assez constante de la soumission féminine, caractérisée par le désir de plaire aux hommes. Nous avons constaté une propension grandissante des femmes à s'affirmer dans plusieurs domaines, le travail par exemple. Et au premier abord, la sexualité ne fait pas exception : les personnages

féminins décident de plus en plus où, quand et avec qui elles auront des contacts sexuels. Les années passant, la sexualité féminine va également s'affranchir du cadre conjugal. Cependant, dans presque toutes les scènes analysées, la femme manifeste un besoin de plaire à l'homme et une insécurité par rapport à son pouvoir d'y arriver. On assiste donc, sauf exception, à des situations dans lesquelles les personnages féminins intériorisent soumission et objectivation : ce sont elles qui veulent plaire et qui veulent être séduites. Cette tendance, bien que présente dans toutes les fictions analysées, prévaut de manière plus évidente encore dans celles écrites par des hommes. De manière complémentaire, lorsque l'on analyse l'insécurité sexuelle des personnages masculins, force est de constater que cette dernière n'est généralement pas liée à une insatisfaction potentielle de leur partenaire féminin, mais plutôt à leur propre performance sexuelle. Le besoin de performer prime ici celui de plaire et de satisfaire. À cet égard, nous devons avouer que notre échantillon présentait une équité homme-femme non représentative de l'industrie télévisuelle, toujours marquée jusqu'à la fin de la période étudiée par une majorité d'auteurs, de réalisateurs et de producteurs masculins. Ainsi, nous pouvons penser, sans toutefois pouvoir l'affirmer hors de tout doute, que ce modèle de personnages féminins soucieux de plaire (et de personnages masculins préoccupés de performance) ait été encore plus dominant que ce que notre échantillon laisse entendre. Le rapport de pouvoir genré se remarque ici à deux niveaux : sur le plan de l'écriture fictionnelle par les relations établies entre les personnages, et sur le plan de l'industrie qui perpétue une prédominance masculine dans les postes de décision et de création.

À travers notre recherche, nous avons constaté deux paramètres discriminants dans le domaine de la sexualité : l'âge et la maternité. En effet, les personnages féminins plus âgés – au-delà de l'âge de la ménopause ou à peu près – et les femmes enceintes ne sont pas mises en situation explicite de sexualité. Bien que les visées récréatives de la sexualité soient complètement assumées dans les séries étudiées, les relents d'une sexualité vouée à la reproduction perdurent d'une certaine manière. La sexualité

montrée est celle des femmes en âge et en situation de procréer. Aucune limitation du genre n'a été remarquée pour les personnages masculins, ce qui vient renforcer l'idée d'une perpétuation de relations de pouvoir genrées associées à la sexualité, les femmes demeurant soumises à leur fonction biologique.

Certains aspects associés à la représentation de la sexualité féminine connaissent toutefois des changements importants durant les 45 années couvertes par notre étude. Parmi eux, l'importance accordée au plaisir féminin s'impose sans aucun doute. En cela, la télévision semble traduire quelques-unes des revendications féministes de l'époque concernant la réappropriation de leur corps par les femmes. Cependant, si les femmes parlent plus ouvertement de leur désir et n'hésitent pas à prendre les moyens pour le satisfaire, celui-ci implique toujours un homme. Jusqu'en 2005, à une exception près – le couple lesbien dans *Un gars, une fille* –, toutes les expressions du désir sexuel féminin impliquaient une présence masculine. Autrement dit, nous constatons une prévalence plus importante du plaisir féminin dans les fictions télévisuelles, mais un rapport de pouvoir genré subsiste encore puisqu'on sous-entend que la femme ne peut combler son désir seule ou avec une autre femme.

Comme nous venons de le laisser entendre, notre analyse nous permet de constater une quasi-absence de représentation homosexuelle à l'écran. L'hétérosexualité représente la presque totalité des relations de couples et des relations sexuelles présentées ou discutées. Au surplus, lorsque des personnages homosexuels sont intégrés aux fictions, ils ont plus de chance d'être gais que lesbiens. Ce n'est qu'au cours des douze dernières années, c'est-à-dire au-delà de la période couverte par notre étude, que quelques personnages lesbiens marquants ont fait leur apparition sur les écrans. Nous remarquons aussi que la télévision québécoise a tardé à faire une place aux débats suscités par la communauté LGBTQ.

Depuis les années 1960, de nombreuses revendications féministes ont traversé la société québécoise et ont eu une incidence sur la sexualité des femmes, que ce soit par

la réappropriation du corps qu'elles impliquaient ou par l'accent mis sur des dossiers qui renvoyaient, d'une manière ou d'une autre, à la sexualité et aux rapports de pouvoir genrés. Plusieurs de ces revendications se sont frayé un chemin dans les fictions analysées. L'avortement par exemple est abordé dans presque toutes les fictions de notre échantillon depuis la fin des années 1980. Cependant, les tenants et aboutissants juridiques, moraux ou autres d'une interruption volontaire de grossesse ne sont pas nécessairement discutés dans les fictions. En effet, l'avortement s'insère dans l'intrigue sans remise en cause, comme allant de soi et étant du ressort du personnage féminin. Loin d'être présenté comme un gain pour la liberté des femmes, il montre les femmes dans toute leur vulnérabilité, puisque celles qui choisissent une IVG le font le plus souvent dans la détresse. Cet aspect est selon nous celui qui représente le plus la présence de rapports de pouvoir et d'inégalité entre les sexes, puisque ce sont toujours les femmes qui doivent affronter les conséquences des relations. Un autre dossier féministe s'impose durant les années couvertes par notre étude, celui de l'hypersexualisation des femmes et des filles. Alors que dans les premières séries analysées, la nudité féminine n'était pas très visible à l'écran, plus les décennies avancent et plus elle semble devenir un incontournable. Le rapport de pouvoir est, encore une fois, important puisque le corps de la femme est objectivé et qu'il l'est, la plupart du temps, pour faire plaisir à un homme. Le rapport de dominant dominé est très présent dans cette représentation de la sexualité.

Ce mémoire ouvre une nouvelle fenêtre sur notre connaissance de l'histoire de la sexualité et des femmes à travers une analyse de la représentation de la sexualité féminine à la télévision, domaine encore assez peu couvert par l'historiographie. Par la période de 45 ans que nous avons couverte, nous pouvons identifier les principales continuités et ruptures qui ont marqué le sujet, notamment en ce qui concerne les rapports de pouvoir genrés qui le traversent. En privilégiant la longue durée – si nous tenons compte des années d'existence de la télévision –, nous avons dû limiter notre échantillon. Si les neuf fictions télévisuelles retenues peuvent apparaître comme une

limite à notre analyse, nous croyons néanmoins avoir réussi à cerner un échantillon diversifié et caractérisé par son impact sur les téléspectateurs. En effet, notre échantillon est constitué de téléromans et de séries parmi les plus suivis de l'histoire de la télévision québécoise. De plus, nous avons privilégié une diversité de formats et de styles, tout en étant sensibles à une représentation équitable du genre des auteurs. Au bout du compte, ce sont près de 850 épisodes qui ont été scrutés en fonction d'une grille d'écoute; à notre connaissance, aucune étude du genre n'a porté sur un nombre aussi considérable d'épisodes pour établir ses conclusions.

En concluant notre analyse en 2005, nous prenons acte d'une coupure dans la scène télévisuelle contemporaine. En effet, au cours des treize dernières années, le paysage fictionnel à la télévision s'est considérablement complexifié, influencé en cela par l'émergence des webséries, de Netflix ou de Tout.tv. Une série comme *Unité 9* ouvre la porte à une représentation plus variée de la sexualité homosexuelle féminine de même qu'à une diversité corporelle croissante. Une série web comme *Féminin/féminin* nous dépeint une sexualité lesbienne très présente, alors que la télésérie *Cheval Serpent* montre une nudité masculine inédite en plus de mettre en scène un couple homosexuel féminin en personnages principaux. Nous avons vu à travers notre recherche comment les mouvements sociaux, dans le cas présent le mouvement féministe, peuvent susciter des changements dans l'offre télévisuelle. Les nouveaux mouvements féministes et LGBTQ ont sans doute leur rôle à jouer dans ce qui nous est proposé aujourd'hui et ce qui nous sera proposé demain. Reste à voir comment cette diversification se traduira dans la représentation de la sexualité féminine et si elle entrainera une modification en profondeur des relations de pouvoir genrées qui définissent encore aujourd'hui la sexualité.

ANNEXE A

Description des personnages

Moi et l'autre

Dominique André	Jeune femme dans la vingtaine, elle travaille et est la colocataire et amie de Denise.
Denise Létourneau	Jeune femme dans la vingtaine, elle travaille et est la colocataire et amie de Dominique.
Gustave Landreville	Concierge de l'immeuble de Denise et Dominique.

Quelle Famille

Fernande Tremblay	Mère de la famille Tremblay, elle est femme au foyer.
Gérard Tremblay	Père de la famille et mari de Fernande.
Nicole Tremblay	Aînée de la famille, fille de Fernande et Gérard. Elle est étudiante au cégep.
Germain Tremblay	Ainé des garçons, fils de Fernande et Gérard. Il est étudiant au cégep.
Isabelle Tremblay	Fille de Fernande et Gérard. Elle termine son secondaire.

Marie-Josée Tremblay	Plus jeune des filles de Fernande et Gérard. Elle débute le secondaire au début de la première saison.
Martin Tremblay	Plus jeune de la famille, fils de Fernande et Gérard. Il est au primaire.

Terre humaine

Antoine Jacquemin	Père de la famille Jacquemin et mari de Jeanne
Jeanne Jacquemin	Mère de la famille Jacquemin et femme d'Antoine.
Léandre Jacquemin	Père d'Antoine. Il habite dans la maison familiale des Jacquemin.
Jean-François Jacquemin	Ainé des garçons de la famille Jacquemin. Mari d'Élizabeth.
Annick Jacquemin	Cadette de la famille Jacquemin.
Martin Jacquemin	Fils de la famille Jacquemin.
Élizabeth Demaison	Femme de Jean-François. Elle travaille à l'extérieur.
Marthe Perrot	Sœur de Jeanne. Elle travaille à l'extérieur.
Hector Bastarache	Mari de Marthe.
Ovila Demaison	Père d'Élizabeth et amant de Stéphanie.
Stéphanie Dubreuil	Femme récemment divorcée. Amante d'Ovila. Mère d'un garçon de 20 ans.
Josée Dubreuil	Sœur de Stéphanie.

Jamais deux sans toi

Rémi Duval	Père de la famille Duval et mari de Francine.
Francine Duval	Mère de la famille Duval et femme de Rémi.
Christian Duval	Fils de Rémi et Francine. Il travaille dans les assurances avec son père.
Dominique Duval	Fille de Rémi et Francine. Elle est chanteuse d'opéra.
Marie-Josée Lafleur	Meilleure amie de Francine. Elle est journaliste.
Isabelle Bégin-Lafleur	Femme de Christian.
Guillaume Régnier	Fils d'Isabelle.
Bernie Lacasse	Homme de ménage de Francine et Rémi.

Lance et compte

Pierre Lambert	Joueur d'hockey du <i>National</i> de Québec au cours des trois premières saisons, il deviendra entraîneur et père par la suite.
Marc Messier	Joueur de hockey du <i>National</i> .
Suzie Lambert	Sœur de Pierre et amoureuse de Marc.
Jacques Mercier	Entraîneur de l'équipe du <i>National</i> .
Gilles Guilbault	Directeur général de l'équipe du <i>National</i> .
Maroussia Lambert	Mère de Pierre et de Suzie et femme de Gilles.
Lucie Baptiste	Conjointe de Pierre au cours de la deuxième et de la troisième saison.
Natasha Mishkin	Agente russe engagée afin de séduire les joueurs russes.

Marie-France Gagnon	Fille de Marc.
Annie Girard	Femme de Danny.
Danny Bouchard	Joueur du <i>National</i> et client de Pierre.
Valérie Nantel	Amante de Danny. Professeure à l'université.
Jessica Lambert	Fille de Pierre.

Chambres en ville

Louise Leblanc	Responsable de la pension.
Pete Béliveau	Résident de la pension. Conjoint de Lola par intermittence selon les saisons.
Lola Corbeil	Résidente à la pension, conjointe de Pete par intermittence selon les saisons
Geneviève Lacoste	Résidente à la pension. Conjointe de Marc-André et meilleure amie de Lola.
Alexandra Capuano	Résidente à la pension. Amie de Geneviève.
Marc-André Dumoulin	Résident à la pension et conjoint de Geneviève.
Caroline Béliveau	Résidente à la pension et sœur de Pete.
Chloé Asselin	Résidente à la pension.

4 et demi

Louis Martineau	Conjoint d'Isabelle. Vétérinaire. Fin de la vingtaine.
-----------------	--

Isabelle Dupré	Conjointe de Louis. Elle est styliste. Fin de la vingtaine.
François Dion	Meilleur ami de Louis. Il travaille dans la construction.
Maryse Lemieux	Meilleure amie d'Isabelle. Elle est étudiante et professeure à l'université par la suite.
Jasmine Simard	Collègue de travail d'Isabelle.
Antoine Bélanger	Colocataire de Maryse.

La Petite Vie

Ti-Mé Paré (Pôpa)	Père de la famille Paré. Mari de Jacqueline.
Jacqueline Paré (Môman)	Mère de la famille. Femme de Ti-Mé.
Thérèse Paré	Fille de Jacqueline et Ti-Mé. Femme de Réjean.
Réjean Pinard	Mari de Thérèse.
Rénald Paré	Fils de Jacqueline et Ti-Mé. Mari de Lison.
Lison Paré	Femme de Rénald.
Caro Paré	Fille de Jacqueline et Ti-Mé.
Jean-Lou	Ami de Caro.
Carole	Femme représentant la communauté LGBTQ à Montréal.

Un gars, une fille

Guy	Conjoint de Sylvie. Fin de la trentaine. Il travaille dans le domaine des ordinateurs.
Sylvie	Conjointe de Guy. Fin de la trentaine. Elle est étudiante et devient sexologue.
Belle-mère	Mère de Sylvie. Elle devient la compagne d'un curé.
Mélanie	Conjointe du père de Guy. Jeune femme dans la vingtaine. Elle est danseuse nue dans les bars. Elle devient mère d'un jeune garçon.
Père de Guy	Père de Guy et d'Élise et conjoint de Mélanie
Élise	Sœur de Guy. Fin de la trentaine et conjointe d'Isabelle.
Isabelle	Conjointe d'Élise.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Fictions télévisuelles

4 et demi : saisons 3-7, Youtube, (En ligne),
https://www.youtube.com/results?search_query=4+et+demi+, page consultée
le 14 novembre 2017.

ARC, 00-11316-000 à 00-11316-0002, *Quelle Famille !*, [1969-1974].

ARC, 33-11355-0000 à 33-11355-00219, *Jamais deux sans toi*, [1977-1980 et 1990-1992].

BERTRAND, Janette et LAJEUNESSE, Jean, *Quelle Famille !*, [1969-1974]
enregistrement vidéo, Montréal, Radio-Canada, 2004, 39 épisodes.

LEPAGE, Guy A. et coll., *Un gars, une fille*, [1997-2003], enregistrement vidéo,
Montréal, Radio-Canada, 2004, 130 épisodes.

MEUNIER, Claude, *La Petite vie*, [1993-1998], enregistrement vidéo, Montréal,
Radio-Canada, 2008, 61 épisodes.

PAYETTE Sylvie, *Chambres en ville*, [1989-1996] enregistrement vidéo, Montréal,
TVA Films, 2009, 188 épisodes.

POIRIER, Pierre et LUSSIER, Sylvie, *4 et demi*, [1994-2001], enregistrement vidéo,
Montréal, Radio-Canada, 2008, 62 épisodes.

RICHER, Gilles, *Moi et l'autre*, [1966-1971] enregistrement vidéo, Montréal, Radio-
Canada, 2009, 26 épisodes.

RIDDEZ-MORISSET, Mia, *Terre humaine*, [1978-1984], enregistrement vidéo, Montréal, Société Radio-Canada, 2013, 229 épisodes.

TREMBLAY, Réjean et LORD, Jean-Claude, *Lance et compte (I,II,III)*, [1986-1989] enregistrement vidéo, Montréal, Christal film, décembre 2002, 39 épisodes.

TREMBLAY Réjean et LORD Jean-Claude, *Lance et compte : Nouvelle génération*, [2002] enregistrement vidéo, Montréal, Christal film, janvier 2003, 10 épisodes.

TREMBLAY, Réjean Tremblay et LORD, Jean-Claude, *Lance et compte : La reconquête*, [2004], enregistrement vidéo, Montréal, Christal film, février 2007, 10 épisodes.

Vidéos populaires – Moi et l'autre, Youtube, (En ligne), https://www.youtube.com/watch?v=fM4JbT3lrFE&list=PLMJqHxSQHZDnXqCMRvvSXY_byFixlJg, page consultée le 20 septembre 2017.

Entrevues

ARC, 33-13221-0011, *La Bande des six*, « Réjean Tremblay », 18 novembre, 1989.

ARC, 33-11246-0065, *L'heure G*, « Guy Fournier, Auteur », 7 septembre 1990.

ARC, 33-13259-0207, *Temps modernes*, « L'idée d'écrire le téléroman *4 et demi* et leurs sources d'inspiration », 20 septembre 1994.

ARC, 33-12631-1247, *Le Point*, « Relations de couple – romantisme vs quotidien », 13 février 1998.

ARC, 33-11252-0033, *Les Couche-Tôt*, « Entrevue avec les vedettes de l'émission *Un gars, une fille*, Guy A Lepage et Sylvie Léonard », 21 mars 1998.

DESTOUCHES, Thomas, « Interview – Sylvie Payette: *Chambres en ville*, le téléroman d'une société », Films et séries du Québec, (En ligne), <https://filmsetseriesduquebec.wordpress.com/2015/09/19/interview-sylvie-payette-chambres-en-ville-le-teleroman-dune-societe/>, page consultée le 16 juillet 2018.

Rapports gouvernementaux

BARRIE, Marianne, *L'image des femmes : rapport du Groupe de travail sur les stéréotypes sexistes dans les médias de radiodiffusion*, Hull (Québec), Centre d'édition du gouvernement du Canada, 1982, 197 p.

DESMEULES, Marcelle, *Les stéréotypes sexuels et la politique générale de réglementation de la radiodiffusion canadienne*, Québec, Cahiers de recherche du GREMF, 1990, 67 p.

GAUTHIER, Danielle, *Le viol et les agressions dans la presse écrite : Une analyse des faits divers de trois quotidiens diffusés dans la ville de Québec*, Québec, Les cahiers de recherche du GREMF, 1988, 36 p.

LUPIEN, Anna et DESCARRIES, Francine, *L'avant et l'arrière de l'écran : l'influence du sexe des cinéastes sur la représentation des hommes et des femmes dans le cinéma québécois récent*, Montréal, Réalisatrices Équitables, 2013, 44 p.

SPEARS, Georges et SEYDEGART, Kasia, *Représentation du rôle de la femme et de l'homme à la publicité de la télévision canadienne*, Ontario, E.R.I.N Research, 1986, 75 p.

Études

Médias et télévision

BERTRAND, Luc, *Un peuple et son avaré : source et histoire d'un téléroman*, Montréal, Libre-expression, 2002, 320 p.

BONI, Marta, « La sitcom entre humour et empathie », dans Elaine Després, *Télé en séries*, XYZ éditeur, Montréal, 2017, p. 157-184.

- BRAIS-DUSSAULT, Elsa, *Analyse de contenus télévisuels de la vague coréenne en tant qu'expression du soft power asiatique*, mémoire de maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal, 2016, 145 p.
- DEMERS, Frédéric, « Téléromans, téléseries, feuilletons. Retour sur source de confusion sémantique », *Communication*, vol.25, n°1, 2006, p. 250-257.
- DESAULNIERS, Jean-Pierre, *De la famille Plouffe à la Petite Vie. Les Québécois et leurs téléromans*, Québec, Musée de la civilisation, Fides, 1996, 122 p.
- DESPRÉ, Elaine et coll., *Télé en séries*, Montréal, les Éditions XYZ, 2017, 464 p.
- DUBOIS, Lise, « La représentation du vieillissement à la télévision : Des images de négation et d'exclusion dans une logique de mise en marché », *La Revue canadienne du vieillissement*, vol.16, n°2, printemps/été 1997, p. 354-372.
- HALL, Stuart, *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*, London, SAGE, 1997, 400 p.
- GAUNLETT, David, *Media, Gender and Identity : An Introduction*, Londres, Routledge, 2008, 336 p.
- MONIÈRE Denis et SAUVAGEAU Florian, *La télévision de Radio-Canada et l'évolution de la conscience politique au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, 220 p.
- LEGRIS, Renée, *Le téléroman québécois 1953-2008*, Québec, Septentrion, 2013, 303 p.
- LINTEAU, Paul-André, DUROCHER, René, ROBERT, Jean-Claude, RICARD, François, *Histoire du Québec contemporain tome II : Le Québec depuis 1930*, Québec, Les Éditions Boréal, 1989, 834 p.
- LORTIE, Pierre-Luc, *L'écoute de téléromans au Québec : une pratique culturelle de communication et d'expérience communautaire*, mémoire de maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal, 2008, 125 p.
- NEVERT, Michèle, *La petite vie ou les entrailles d'un peuple*, Montréal, XYZ, 2000, 199p.
- NGUYEN-DUY, Véronique, *L'évolution du discours critique sur la télévision, les soap opéras et les téléromans*, Québec, Éditions du musée de la civilisation, 1995, 67 p.

ROSS Line et TARDIF Hélène, *Le téléroman québécois 1960-1971 : une analyse de contenu*, Sainte-Foy, Laboratoire de recherches sociologiques de l'Université Laval, 1975, 421 p.

Le genre et les médias

BARETTE-OUELLET, Marie-Michelle, *L'image de la femme à travers le contenu rédactionnel du magazine féminin québécois Elle Québec entre les années 2005 à 2009*, mémoire de maîtrise en lettres (communication sociale), Université du Québec à Trois-Rivières, février 2012, 121 p.

BÉLANGER, Anouk et MIGNER-LAURIN, Anne, *Les réalisatrices du petit écran*, Montréal, Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, 2012, 170 p.

BÉLIVEAU, Geneviève, *Représentations du travail féminin dans les revues Châtelaine et Actualité (1960-1990)*, mémoire de maîtrise en histoire, Université de Sherbrooke, 2011, 137 p.

BOUTIN, Jean-François, *La représentation cinématographique de la diversité sexuelle : une analyse des longs métrages québécois contemporains*, mémoire de maîtrise en sociologie, Université du Québec à Montréal, 2016, 155 p.

BREY, Iris, *Sex and the Series : sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, Mionnay, Soap Éditions, 2016, 180 p.

BRUN, Josette et LAPLANCHE, Laurie, « Rendre le privé politique à la télévision de Radio-Canada : *Femme d'aujourd'hui* et le féminisme au Québec (1965-1982) » dans : Denis Monière et Florian Sauvageau, *La télévision de Radio-Canada et l'évolution de la conscience politique au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, 220 p.

BRUN, Josette (dir.), *Interrelations femmes-médias dans l'Amérique Française*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, 246 p.

BRUN, Josette, « Le site web des Archives de Radio-Canada et les femmes en 2007 : une présence limitée, une histoire partiellement racontée » *Recherches féministes*, 2009, vol.22, n°1, p. 105-122.

CLAVEAU, Marilyne, *La femme en trois temps, étude intergénérationnelle de la presse féminine québécoise : Filles Clin d'œil, ELLE Québec et Bel Âge Magazine*, mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, mars 2010, 245 p.

- COSSETTE-VINCENT, Nicole, *L'image de la femme dans le téléroman québécois*, mémoire de maîtrise en communication, Université de Montréal, 1980, p. 69
- COUVRETTE, Sébastien, *Le récit de la classe moyenne : La publicité des quotidiens montréalais 1920-1970*, Montréal, LEMÉAC, 2014, 254 p.
- CYR, Marie-France, *Parades et modèles de relations homme-femme dans les magazines féminins québécois de 1993*, thèse de doctorat en communication, Université du Québec à Montréal, 1998, 396 p.
- DEVITO, Marie-Noëlle, *Sexe et minijupe : les magazines Clin d'œil et Elle Québec, de 1995 à l'an 2000, entre tradition et société actuelle*, mémoire de maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal, 2001, 163 p.
- DUMAIS, Catherine, *Les représentations de la sexualité dans les médias québécois de langue française et les technologies d'information et de communication : Vers une culture du striptease*, mémoire de maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal, 2006, 124 p.
- DUREY, Virginie, *L'Amérindienne dans la fiction hollywoodienne. Entre vérité historique et prisme cinématographique*, thèse de doctorat en cotutelle (histoire et civilisation), Université du Québec à Montréal et Université d'Angers, 2011, 516 p.
- FALUDI, Suzan, *Backlash : The Undeclared War Against Women*, New-York, Crown, 1991, 552 p.
- GABOR, Mark, *The Pin-Up : A Modest History*, New-York, Universe Books, 1972, 271 p.
- HASKELL, Molly, *From Reverance to Rape : The Treatment of Women in the Movie*, New-York, Holt, Rinehart and Winston, 1974, 496 p.
- KITCH, Carolyn, « Changing Theoretical Perspectives on Women's Media Images : The Emergence of Patterns in a New Area of Historical Scholarship », *Journalism and Mass Communication Quarterly*, n°.74 , 1997, p. 476-489.
- LAPLANCHE, Laurie, « Les critiques féministes des médias et l'émission de télévision *Femmes d'aujourd'hui* (Société Radio-Canada 1965-1982) », *Le Temps des Médias*, n°29, février 2017, p. 79-92.
- LEBEL, Geneviève, *La représentation féminine au sein du genre de super-héros américain du XXI^e siècle*, mémoire de maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal, 2016, 118 p.

- LEBRETON, Christelle, *Analyse sociologique de la presse québécoise pour adolescentes (2005/2006) : entre hypersexualisation et consommation*, mémoire de maîtrise en sociologie, Université du Québec à Montréal, 2008, 148 p.
- MARCHAND, Suzanne, *Rouge à lèvres et pantalons : Des pratiques esthétiques féminines controversées au Québec 1920-1939*, Montréal, Éditions Hurtubise, 1997, 162 p.
- MORIN, Céline, « Du romantisme à la relation pure? Les amours des héroïnes de séries américaines depuis 1950 », *Le temps des médias*, n°19, février 2012, p. 159-171.
- PLAMONDON, Ginette, DESLAUNIERS, Annie et ROY, Nathalie, *Le sexe dans les médias, un obstacle aux rapports égalitaires*, Québec, Conseil du statut de la femme, 2008, 109 p.
- ROSEN, Marjorie, *Popcorn Venus : Women, Movies and the American Dream*, Michigan, Coward, McCann & Geoghegan, 1973, 416 p.
- TARDIF, Hélène, *La représentation des conditions masculine et féminine dans les téléromans québécois récents*, mémoire de maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal, 1975, 262 p.
- TUCHMAN, Gaye, DANIELS KAPLAN, Arlene Daniels et BENÉT James, dir., *Hearth and Home : Images of Women in the Mass Media*, New-York, Oxford University Press, 1978, 333 p.
- WALD, Carole et PAPACHRISTOU, Judith, *Myth America : Picturing Women, 1865-1945*, New-York, Pantheon Book, 1975, 182 p.
- WINSHIP, Janice, *Inside Women's Magazines*, London, Pandora, 1987, 181 p.

Genre, femme et sexualité

- BAILLARGEON, Denyse, *Brève histoire des femmes au Québec*, Montréal, Boréal, 2012, 288 p.
- BAILLARGEON, Mercédès, *Remous, ressacs et dérivations autour de la troisième vague féministe*, Montréal, éditions du remue-ménage, 2011, 228 p.
- BERENI, Laure, et coll., *Introduction aux gender studies*, Bruxelles, Éditions De Boeck, 2008, 247 p.

- COLLARD, Nathalie et NAVARRO, Pascale, *Interdit aux femmes. Le féminisme et la censure de la pornographie*, Montréal, Boréal, 1996, 144 p.
- Collectif clio, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, 1992, 649 p.
- DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, France, Gallimard, 1949, 577 p.
- DESCARRIES, Francine et Marie MATHIEU, *Entre le rose et le bleu : stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, Québec, Conseil du statut de la femme, 2010, 151 p.
- DESMARAIS, Louise, *La bataille de l'avortement. Chronique québécoise*, Montréal, éditions du remue-ménage, 2016, 548 p.
- DUMONT, Micheline et TOUPIN, Louise, *La pensée féministe au Québec. Anthologie 1900-1985*, Montréal, éditions du remue-ménage, 2003, 752 p.
- DUMONT, Micheline, *Le féminisme raconté à Camille*, Montréal, éditions du remue-ménage, 2013, 248 p.
- DUPUIS-DÉRI, Francis, « Le discours de la « crise de la masculinité » comme refus de l'égalité entre les sexes : histoire d'une rhétorique antiféministe », *Recherches féministes*, vol.25, n°1, 2012, p. 89-109
- FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique*, New-York, W.W. Norton and Co., 1963, 254 p.
- LÉVESQUE, Andrée, *La norme et les déviantes. Des femmes au Québec pendant l'entre-deux-guerres*, Montréal, éditions remue-ménage, 1989, 233 p.
- MONET CHARTRAND, Simone, *Pionnières québécoises et regroupements de femmes 1970-1990*, Montréal, éditions du remue-ménage, 1994, 367 p.
- PRÉJEAN, Marc, *Sexes et pouvoir*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1994, 194 p.
- SAINT-MARTIN, Lori, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, 1999, 442 p.
- SCOTT, Joan Wallach, *Gender and the Politics of History*, New-York, Columbia University Press, 1999, 267 p.

THÉBAUD, Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS Éditions, 2007, 312 p.

WARREN, Jean-Philippe, « Un parti pris sexuel » dans Jean-Philippe Warren, dir., *Une histoire des sexualités au Québec*, Montréal, vlb éditeur, 2012, p. 172-195.

WARREN, Jean-Philippe, dir., *Une histoire des sexualités au Québec au XX^e siècle*, Montréal, VLB éditeur, 2012, 296 p.

Articles de journaux

LUSSIER, Judith, « Lance et compte Genèse d'une légende télévisuelle », *Urbania*, (En ligne), <https://urbania.ca/article/lance-et-compte-genese-dune-legende-televiseuelle/>, 15 mai 2014, page consultée le 16 août 2018.

PLANTE, Stéphane et MELBOURNE DUFOUR, Philippe, « 10 personnages homosexuels marquants des téléromans québécois », *Journal de Montréal*, 17 mai 2016, (En ligne) <https://www.journaldemontreal.com/2016/05/17/10-personnages-homosexuels-marquants-des-teleromans-quebecois>, page consultée le 26 juillet 2018.