

2019-2020

Master 2 Études sur le genre – Corps et biopolitique



CULTURE DU VIOL :

à la veille du scandale Weinstein,
la fiction télévisuelle face
à ses responsabilités

Nicole Bastin

Sous la direction de :
Marie-Laure Déroff et Elizabeth Mullen

Membres du Jury :

M-L. Déroff | Maîtresse de conférences en Sociologie | Université Bretagne Occidentale
E. Mullen | Maîtresse de conférences en Études américaines | Université Bretagne Occidentale

Soutenu le 7 septembre 2020

Culture du viol : à la veille du scandale Weinstein, la fiction télévisuelle face à ses responsabilités



© *Sweet/Vicious* #1.4, MTV, 2016

Nicole Bastin

Sous la direction de :
Marie-Laure Déroff et Elizabeth Mullen

C'est dans notre culture, dès la Bible et l'histoire de Joseph en Égypte, la parole de la femme qui accuse l'homme de viol est d'abord une parole qu'on met en doute.

Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, 2006

Remerciements

Ce travail de recherche a pu voir le jour grâce au concours de nombreuses personnes que je tiens à remercier chaleureusement.

Ma reconnaissance va tout d'abord à mes directrices de recherche, et parmi elles particulièrement Elizabeth Mullen, dont l'appui et les conseils judicieux n'ont pas manqué de nourrir ma réflexion.

Je remercie aussi chaudement toute l'équipe enseignante du Master 2 *Études sur le Genre* des universités de Brest, Angers, Nantes, Rennes et Le Mans et notamment Nahema Hanafi, qui a su créer un environnement stimulant, exigeant et propice à la recherche académique.

Je tiens à citer spécialement mon mari Tristan Dauly ainsi que mes sœurs Élodie, Séverine et Laurence Bastin. Leur soutien moral, affectif et intellectuel est parmi ce que j'ai de plus précieux.

Un grand merci évidemment à Louise-Adeline Kaiser pour son rigoureux travail de relecture, à Léa Barbouch pour sa présence et son intelligence réconfortantes, à Pamela Pianezza pour m'avoir donné ma chance puis encouragée à reprendre mes études et à Yaële Simkovitch, la toute première à m'avoir invitée, il y a près de 15 ans, à questionner les rapports de genre.

Enfin, je tiens à témoigner vivement toute ma gratitude à Camillou, Caroline, Christelle, Adèle, Ève, Alice, Alexia et Solen pour leur enthousiasme et leur confiance inestimables.

Sommaire

Remerciements.....	4
Remarques préliminaires.....	6
Introduction générale.....	7
I.1. Contexte	7
I.2. Problématique	11
I.3 Corpus et méthodologie	29
Chapitre 1 : Une représentation toute en nuances	36
1.1. L'acte en lui-même	36
1.2. Un trouble de stress post-traumatique envahissant	45
1.3. Des violences sexuelles non dénoncées	50
1.4. Des victimes à la reconquête d'elles-mêmes.....	56
1.5. La dimension cruciale de la sororité.....	59
Chapitre 2 : La société sur le banc des accusés.....	63
2.1. « <i>A men's world</i> », un monde au masculin	63
2.2. Ces femmes qui doivent tout assumer.....	71
2.3. Des plaidoyers en série.....	76
Chapitre 3 : Sociologie d'une représentation d'un crime.....	91
3.1. Des séries en mission de santé publique ?.....	91
3.2. Le violeur moderne, allégorie d'un monde décadent ?	115
3.3. La rédemption par la fiction	130
Conclusion.....	142
Lexique	145
Table des illustrations.....	150
Bibliographie.....	153
Littérature	153
Presse.....	158
Documents audiovisuels.....	160
Table des matières	163
Résumé	165

Remarques préliminaires

Dans une démarche de meilleure visibilité des femmes et de leurs productions, ce travail de recherche est rédigé en écriture inclusive et reprend l'idée, formulée par Michel Foucault dans sa leçon inaugurale au Collège de France, selon laquelle « le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer » (Foucault, 1971).

Dans cet esprit, les dernières recommandations du Haut Conseil à l'Égalité sont appliquées (Haddad, 2019) :

- Les noms de fonctions, grades, métiers et titres sont accordés en genre.
- Un usage raisonné du point médian et le recours aux termes épiciens permettent d'user du féminin et du masculin et faire en sorte qu'aucun ne l'emporte sur l'autre.
- Les antonomases du nom commun « homme » et « femme » sont abandonnées, au profit de termes neutres comme « personne », « être humain » ou « individu ».

Par ailleurs, les citations provenant majoritairement de sources anglophones, elles sont traduites en français, toujours par mes soins, et intégrées dans le corps du texte tandis qu'à chaque fois, un lien vers une note de bas de page associée les inclut dans leur langue originale.

Comme il était d'usage dans les dernières décennies, les titres français des longs-métrages cinématographiques sont privilégiés. En revanche, les fictions télévisuelles sont nommées dans leur titre original, un choix qui reflète la tendance actuelle à consommer des séries immédiatement après leur diffusion, sans forcément passer par un système de doublage. Également, les grades d'officiers de police anglais ne correspondant pas exactement à ceux de la hiérarchie française, ils ont été conservés dans leur langue d'origine : *Detective Inspector*, *Detective Sergeant* et *Detective Constable*, souvent abrégés *DI*, *DS* et *DC*.

Enfin, les termes signalés d'un astérisque sont définis, traduits ou précisés dans le lexique qui se trouve immédiatement après la conclusion, en page 145.

Introduction générale

I.1. Contexte

I.1.a) Une nouvelle compréhension du viol

La condamnation des violences sexuelles n'a pas toujours été un « fait social », dans le sens où l'entendait le sociologue Émile Durkheim, puisque, selon sa définition, le « fait social » n'est pas seulement une variable ou un phénomène sociologique récurrent. Ce qui le constitue avant tout, « ce sont les croyances, les tendances, les pratiques du groupe pris collectivement » (Durkheim, 1895). Or, la réprobation sociale attachée aux violences sexuelles est le fruit d'un chemin de plusieurs siècles. Pour qu'elle ait pu émerger, il a d'abord fallu que la perception même des crimes sexuels évolue radicalement dans les sociétés occidentales contemporaines. Pour donner un exemple, à l'époque coloniale, violer une jeune femme était un crime, commis non pas à son encontre mais à celle de son père et sa famille en général, dans la mesure où cela compromettait sa valeur ajoutée en tant que vierge à marier (Donat et D'Emilio, 1992). En France plus particulièrement, le crime de viol a certes été introduit dans le code pénal en 1810 mais la loi ne le définissait pas précisément et laissait aux magistrats le soin de le reconnaître. Les condamnations pour viol étaient alors extrêmement rares, pour ne pas dire inexistantes. Par ailleurs, le viol conjugal n'était pas reconnu.

C'est aux États-Unis, en 1866, avec l'audition, inédite devant le Congrès, de cinq Afro-Américaines, témoignant des violences raciales, sexistes et sexuelles qu'elles avaient subies pendant les émeutes de Memphis, que les premières voix se sont élevées publiquement pour dénoncer la prévalence du viol (Lerner, 1972). Par la suite, le recul de l'Église, la décolonisation, les débuts de la psychanalyse ou encore la médiatisation des crimes sexuels au XX^{ème} siècle sont autant d'évènements qui, chacun de façon différente, ont influencé les mentalités. Néanmoins, c'est à partir des années 1960 et surtout 1970, avec les féministes de la deuxième vague*, qu'un éclairage activiste novateur va souligner le poids des sphères culturelles et sociales sur les violences que les femmes subissent, majoritairement en privé (Donat et D'Emilio, 1992). En 1975 notamment, la journaliste américaine Susan Brownmiller publie *Against Our Will: Men, Women and Rape*. Elle y contextualise le viol et le conceptualise même, en le présentant comme un enjeu politique bien plus qu'un crime individuel.

Je pense que de la préhistoire à nos jours, le viol a joué un rôle crucial. Ce n'est ni plus ni moins qu'un processus conscient d'intimidation par lequel *tous les hommes* maintiennent *toutes les femmes* dans un état de peur.¹

Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women and Rape*, 1975

Dans la même mouvance, les féministes américaines dénoncent la multiplicité des violences subies par les femmes et se rallient autour du slogan « Le personnel est politique » (Binard, 2017). Aux États-Unis, les premiers *rape crisis centers** voient le jour. C'est dans ce contexte qu'émerge la notion de culture du viol ou « *rape culture* » en anglais.

I.1.b) Le concept de culture du viol

Selon *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, l'expression *rape culture* apparaît pour la première fois dans le documentaire éponyme, réalisé par Margaret Lazarus et Renner Wunderlich, en 1975 également. Centré à l'origine sur une association de prisonniers, principalement des Afro-américains, qui luttait contre le viol en détention, le documentaire élargit petit à petit le point de vue. Au travers de chansons, de magazines, de livres mais aussi de films comme *Autant en emporte le vent* de Victor Fleming (1939) et *Frenzy* d'Alfred Hitchcock (1972), Lazarus et Wunderlich cherchent à démontrer comment les œuvres populaires banalisent les violences sexuelles et contribuent à diffuser nombre de stéréotypes qui leur sont associés. Le documentaire s'inscrit dans une période, marquée notamment par le courant cinématographique du Nouvel Hollywood, qui voit se multiplier les scènes de viol explicites à l'écran, comme dans *L'affrontement* avec Robert Mitchum, *Les chiens de paille* avec Dustin Hoffman ou encore *Orange mécanique* de Stanley Kubrick, tous trois sortis en 1971. L'année suivante, en 1972, *Délivrance* de John Boorman, sorti quelques jours à peine après *Frenzy*, marque durablement les esprits en donnant à voir l'une des toutes premières représentations graphiques d'un viol masculin².

Différant par leur scénario et leur mise en scène, ces cinq films n'en présentent pas moins un point commun caractéristique. Sous couvert de discuter sur une thématique similaire - celle d'une sauvagerie humaine qui serait inhérente à n'importe quel individu, du moins cultivé au plus érudit - ils situent leur action dans un climat de violence généralisée envers les

¹ [Citation originale] « From prehistoric times to the present, I believe, rape has played a critical function. It is nothing more or less than a conscious process of intimidation by which *all men* keep *all women* in a state of fear. »

² « masculin » dans le sens où il s'agit du viol d'un homme par un autre.

femmes. Quant aux scènes de viol qu'ils incluent, jugées dérangeantes, insoutenables ou problématiques, elles font aussitôt couler beaucoup d'encre. Dans son livre *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, la critique et auteure féministe américaine Molly Haskell dénonce : « la violence est l'aliment de base indispensable de la pornographie masculine, elle s'exprime dans des allégories apocalyptiques de virilité masculine »³ (Haskell, 1974, p. 364). Selon elle, une partie de la gent masculine, qu'elle nomme « les grands mâles chauvins »⁴, fantasme non seulement sur le fait de « corriger » par le viol les femmes qu'ils jugent être des aguicheuses, mais également sur le fait qu'elles ne demanderaient en réalité que cela.



Fig. 1 | © *Les chiens de paille*, Sam Peckinpah, 1971

Haskell fait référence notamment au double viol du personnage d'Amy dans *Les chiens de paille*, une scène des plus marquantes puisque Sam Peckinpah, le réalisateur, y oppose deux viols qui s'enchaînent coup sur coup : un premier, dont on peut se demander s'il en est vraiment un puisqu'Amy paraît désirer sexuellement son agresseur (fig. 1), suivi d'un deuxième, correspondant cette fois en tous points à l'idée que le public s'en fait, c'est-à-dire un acte violent commis par un individu dérangé sur une victime qui hurle et se débat. En jouant sur ce contraste, Peckinpah semble assimiler finalement la première agression à un simple fantasme sexuel.

³ [Citation originale] « Violence [...] is the indispensable staple of male pornography, expressing itself in apocalyptic allegories of male virility. »

⁴ [Citation originale] « The provocative, sex-obsessed bitch is one of the great male-chauvinist (and apparently, territorialist) fantasies, along with the fantasy that she is constantly fantasizing rape. »

Cette érotisation des violences sexuelles dans la fiction populaire est pareillement dans le viseur de Susan Brownmiller, qui fait remarquer à la même période que la comédie romantique *Les choses de l'amour*, sortie en 1973, met en scène un viol, commis par le héros même sur la personne de son ex-compagne, laquelle, comme Amy, semble y prendre plaisir. Brownmiller invoque alors l'amour courtois, tel que l'a idéalisé Chrétien de Troyes lequel acceptait déjà, en son temps, le viol comme une preuve autorisée de virilité, bien avant que « le mythe du héros violeur », selon la formule de Brownmiller, ne soit incarné de façon célèbre par James Bond. « Comme l'homme conquiert le monde, il conquiert aussi la femme »⁵, résume-t-elle (Brownmiller, 1975).

Pour autant, à cette époque du Nouvel Hollywood*, la notion émergente de culture du viol reste encore cantonnée aux milieux militants, particulièrement anglo-saxons. Il faut attendre 1984 pour qu'une universitaire se penche véritablement sur le phénomène. Dans son article sobrement intitulé *The Rape Culture*, Dianne Herman établit le viol comme la production inévitable d'une société qui valorise la dureté, la domination et l'agressivité chez les hommes, tout en leur refusant le droit de pouvoir être vulnérables, de partager, de coopérer. Évoquant entre autres les clichés relatifs aux violences sexuelles, elle affirme pour conclure que toute la société américaine est une culture du viol, puisqu'elle « favorise et encourage le viol en enseignant aux hommes et aux femmes qu'il est naturel et normal que les relations sexuelles impliquent un comportement agressif de la part des hommes »⁶.

Cette caractérisation de la culture du viol sera encore précisée en 1993.

QU'EST-CE QU'UNE CULTURE DU VIOL ? C'est un ensemble de croyances qui encourage l'agression sexuelle masculine et soutient la violence à l'égard des femmes. C'est une société où la violence est perçue comme sexy et la sexualité comme violente.⁷

Buchwald, Fletcher et Roth, *Transforming a rape culture*, 1993

Cette définition ouvre le recueil de contributions *Transforming a Rape Culture*. Elle est aujourd'hui largement acceptée par l'ensemble des milieux militants et universitaires.

⁵ [Citation originale] « As man conquers the world, so too he conquers the female. »

⁶ [Citation originale] « Our society is a rape culture because it fosters and encourages rape by teaching males and females that is natural and normal for sexual relations to involve aggressive behavior on the part of males. »

⁷ [Citation originale] « WHAT IS A RAPE CULTURE? It is a complex of beliefs that encourages male sexual aggression and supports violence against women. It is a society where violence is seen as sexy and sexuality as violent. »

L'ouvrage collectif compile en outre des réflexions d'auteur·es et chercheur·ses, en quête de solutions qui permettraient au mieux d'annihiler la culture du viol, sinon de « la transformer ». Sur la question de l'éducation des garçons, Myriam Miedzian, Docteure en Philosophie à l'Université de Columbia, pointe du doigt les films d'action, citant en particulier les blockbusters hollywoodiens avec Arnold Schwarzenegger, Steven Seagal, Jean-Claude Van Damme et Vin Diesel. Après avoir rappelé que l'apprentissage des enfants se fait principalement suivant un processus naturel d'imitation de figures admirées, Miedzian condamne ces films « dits d'aventure » qui « encouragent les garçons à associer masculinité avec domination et pouvoir et à accepter la violence comme une réponse normale au conflit, à la colère ou à la frustration »⁸.

Une fois de plus, après Lazarus et Wunderlich, après Haskell, après Brownmiller, Miedzian tisse un lien entre culture du viol et fictions populaires.

I.2. Problématique

I.2.a) Une « vision du monde »

Penser les arts visuels comme un lieu de propagande d'un idéal viril et violent n'aurait pu être possible sans les apports révolutionnaires des *cultural studies** et plus spécifiquement de la *feminist film theory**.

En 1975, la critique britannique Laura Mulvey s'inspire des travaux des psychanalystes Freud et Lacan et montre à quel point le cinéma hollywoodien calque les codes du patriarcat et orchestre perpétuellement un regard masculin, tour à tour voyeur ou fétichiste, porté sur des femmes « image », sujets passifs de son désir. Pour Mulvey, non seulement ce regard mâle⁹, ce « *male gaze* », enferme les spectatrices dans un point de vue uniquement masculin mais il empêche le public féminin de pouvoir s'identifier aux différents protagonistes et le condamne « à une sorte de schizophrénie, dans un cinéma qui dénie aux personnages féminins la place de sujet du désir, du savoir ou du pouvoir » (Sellier, 2005).

Dans la continuité, Teresa de Lauretis, près de 10 ans plus tard, intègre les enseignements de Michel Foucault et Louis Althusser en affirmant que le cinéma, plus exactement « l'appareil cinématographique », est une « technologie du genre » dans le sens où

⁸ [Citation originale] « So called adventure films encourage boys to associate masculinity with dominance and power and to accept violence as a normal response to conflict, anger, or frustration. »

⁹ On choisira ici de traduire « *male* » par « mâle » plutôt que « masculin », afin d'insister sur le caractère genré du regard, dénoncé par Mulvey.

il participe à sa construction même, en réitérant la représentation d'un modèle dominant (De Lauretis, 1987).

On retrouve également cette influence de la pensée de Foucault chez le sociologue britannique Stuart Hall. Une époque se définissant, selon lui, par ce qu'elle voit et ce qu'elle dit, il faut comprendre la culture populaire comme un ensemble de « significations partagées » (Hall, 1997). Les représentations médiatiques se caractériseraient alors « par l'imposition d'un certain regard, d'une certaine manière d'examiner un phénomène ». Elles élaboreraient « des visions du monde » (Cervulle, Quemener, 2018).

En l'occurrence, la « vision du monde », véhiculée pendant longtemps par la représentation des violences sexuelles, est particulièrement détachée du réel.

1.2.b) Les mythes associés aux violences sexuelles

C'est par le biais journalistique que vont véritablement être mis à jour et décortiqués les mythes associés aux violences sexuelles et qui peuvent être relayés autant dans les médias que par l'industrie du divertissement. En 1992, Helen Benedict, professeure de journalisme à l'Université de Columbia, analyse dans son livre, *Virgin or Vamp: How the Press Covers Sex Crimes*, les publications associées à quatre affaires de violences sexuelles médiatisées au niveau national. Elle montre les résistances importantes de la presse à intégrer les apports du militantisme et des recherches sociales et met en évidence les parcours narratifs mobilisés pour entretenir des fables, toutes dommageables aux victimes de violences sexuelles.

Parmi ces mythes, on retrouve l'idée que le viol n'est pas fondamentalement différent de la sexualité et qu'il n'est pas plus néfaste, que les agresseurs sont régis par le désir, qu'ils sont souvent noirs et de classe inférieure, que ce sont les femmes qui provoquent le viol, que seules les femmes 'libres' ou aux mœurs légères en sont victimes, que les femmes, de façon générale, mentent souvent à propos du viol, que seules elles peuvent être violées et qu'elles ne peuvent être, elles-mêmes, les auteures d'une agression sexuelle.¹⁰

Serisier, *Sex Crimes and the Media*, 2017

Naturellement, ces mythes associés au viol et que liste ici Tanya Serisier, maîtresse de

¹⁰ [Citation originale] « These myths [...] include: that rape is essentially no different from, and no more harmful than sex; that assailants are motivated by lust; that assailants are usually black and lower-class; that women provoke rape; that only "loose" or promiscuous women are victimized; that women frequently lie about being raped; that only women are raped; and that women cannot be perpetrators of sexual assault. »

conférences en criminologie à Birkbeck Université de Londres, n'ont pas attendu 1992 pour être incriminés. Cependant, le travail d'Helen Benedict a permis de mieux en comprendre les rouages. Les victimes de violences sexuelles ont en effet pâti amplement des représentations journalistiques, qui les dépeignaient le plus souvent comme des vamps débauchées attisant la luxure masculine la plus extrême, ou plus rarement comme des vierges innocentes souillées à jamais par des monstres dépravés.

Cette dichotomie se retrouve aussi dans la dramaturgie populaire. Ainsi les fictions cinématographiques ont-elles alterné les viols sordides de chastes jeunes filles (*Un justicier dans la ville*, 1974 | *Bad Lieutenant*, 1992) et les agressions de prostituées (*Pretty Woman*, 1990 | *Impitoyable*, 1992 | *Leaving Las Vegas*, 1974). Rares ont été les films qui se sont penchés sur le traumatisme généré et le combat de résilience mené par les victimes pour vivre après la tragédie. Au contraire, ils ont été nombreux, ceux qui ont plutôt mis en avant la riposte de l'homme bafoué (*Un justicier dans la ville*, 1974 | *Pretty woman*, 1990 | *Impitoyable*, 1992 | *Bad lieutenant*, 1992 | *Irréversible*, 2002 | *Gran Torino*, 2008). Dans certains cas, le viol ne semblait même être mis en scène que dans le seul but de catalyser des réactions en chaîne, à l'instar de la pièce *Titus Andronicus* de William Shakespeare - l'agression sanglante du personnage de Lavinia étant avant tout le prétexte d'une progression scénaristique opportuniste. En prime, de façon très révélatrice, les agressions sexuelles ont souvent été suresthétisées et filmées du point de vue de l'agresseur ou d'un éventuel témoin extérieur, mais jamais, quasiment, de la victime. Dans *Orange mécanique* (1971) par exemple, lors de la scène d'intrusion du gang dans l'appartement d'un écrivain, les émotions de sa femme violée sont occultées tandis que la caméra insiste, au contraire, sur la réaction muette horrifiée du mari bâillonné. Le regard voyeur masculin, décrié par Laura Mulvey, est alors bien celui qui prévaut.

D'autre part, la narration entourant les crimes sexuels s'est souvent inscrite dans un imaginaire, bien éloigné de la réalité. C'est ce qui poussera d'ailleurs bell hooks¹¹ à écrire « Donner la réalité à voir au public est précisément ce que les films ne font pas. Ils montrent au contraire une version réimaginée et réinventée du réel »¹² (hooks, 1996).

En effet, sans tenir compte du fait qu'une immense majorité des viols est commise par une personne connue de la victime et a souvent lieu à son domicile même (Debout, Fourquet

¹¹ La chercheuse féministe afro-américaine Gloria Watkins a choisi d'écrire son nom de plume 'bell hooks' en lettres minuscules uniquement, afin de mettre l'accent sur ses idées et son travail plutôt que son identité.

¹² [Citation originale] « Giving audiences what is real is precisely what movies do not do. They give the reimagined, reinvented version of the real. »

et Morin, 2018), les fictions visuelles ont largement répandu le cliché du déviant anonyme attaquant des femmes, la nuit, dans un lieu désert. Elles ont en outre romancé nombre d'agressions, présentées in fine comme de la séduction ou de la passion (*La rivière de nos amours*, 1955 | *Le facteur sonne toujours deux fois*, 1981 | *Infidèle*, 2002 | *Lust, Caution*, 2007 | *365 Days*, 2020). Elles ont largement exagéré les fausses accusations de viol, notamment dans le cadre du mythe de la femme fatale (*Le lauréat*, 1967 | *Harcèlement*, 1994 | *Last seduction*, 1995, pour ne citer que ceux-là). Elles ont enfin systématisé la violence envers les femmes, incitant le public à considérer le viol comme un jalon inévitable de la vie d'une femme, une sorte de passage obligé, dont elle sort éventuellement 'grandie', si tant est qu'elle s'affranchit de son rôle de victime en se vengeant ultérieurement, le *rape and revenge plot** étant même un genre à part dans les arts populaires, célébré en particulier dans les films de genre comme *L'ange de la vengeance* (1981), *Kill Bill* (2003) et, auparavant, *I Spit on Your Grave* (1978). L'affiche de ce dernier fait valoir typiquement une objectivation du corps féminin, réduit essentiellement à une ligne de dos et un postérieur dénudé que l'on expose sciemment à tous les regards (fig. 2).



Fig. 2 | © *I Spit On Your Grave*, Meir Zarchi, 1978

Prises dans leur ensemble, non seulement les visions tronquées des crimes sexuels pousseraient presque le public à considérer les victimes de violences sexuelles de la même façon que leurs agresseurs eux-mêmes les déprécient (Herman, 1984), mais elles nient la légitimité de certaines d'entre elles, tout en prétendant que les hommes issus de minorité ethnique ou de classe inférieure sont plus susceptibles de commettre des agressions (Serisier, 2017). Les implications de ce phénomène sont nombreuses.

I.2.c) Des impacts réels

En 1998, paraît un article d'autant plus singulier qu'il ne provient pas des *cultural studies** mais d'une Docteure en criminologie et droit criminel. Jana Bufkin, PHD de l'Université de Floride, détaille dans *Images of Sex and Rape* comment la justice ne peut s'appliquer correctement dans le cas des crimes sexuels, en raison des nombreuses interférences liées à leur représentation populaire, lesquelles affectent autant la police que les juges ou les jurés. C'est aussi le sentiment partagé par la professeure de littérature Phyllis Frus, qui écrit « Nous nous faisons une idée du réel à partir de constructions narratives et dramatiques. [...] et nous jugeons le réalisme et la crédibilité de représentations, même non fictives, d'après ces conventions »¹³ (Frus, 2001, p. 227). Typiquement, de façon très parlante, les agressions de femmes blanches par des Afro-américains constituent une toute petite minorité de toutes les agressions sexuelles commises aux États-Unis, néanmoins elles représentent la moitié des agressions sexuelles exonérées pour cause d'erreur d'identification de témoin oculaire (Gross, Possley et Stephens, 2017).

En plus de nuire à l'effectivité de la justice, les représentations inexactes des violences sexuelles perturberaient aussi la cohésion sociale. Diane L. Shoos prend ainsi l'exemple du film *Les nuits avec mon ennemi* (1991). Non content d'érotiser et surtout sensationnaliser la violence conjugale, la rendant de fait moins crédible, le film élude complètement les politiques publiques de lutte contre la violence domestique en tant que moyen efficace mis à disposition des femmes battues (Shoos, 2017). L'héroïne, incarnée par Julia Roberts, est alors condamnée à essayer de s'en sortir seule et, pire, à n'être sauvée des griffes de son mari tortionnaire que par un autre homme, valeureux lui, incarnation type du preux chevalier.

Assurément, *Les accusés* de Jonathan Kaplan en 1988 nous fournit un parfait contre-

¹³ [Citation originale] « The irony is that we get our ideas of what is real from narrative and dramatic constructions. [...] and we judge the realism and credibility of even nonfictional representations against these conventions. »

exemple. Inspiré d'un fait divers, le personnage interprété par Jodie Foster ne doit l'incarcération de ses violeurs qu'au procès mené par son avocate tenace. Néanmoins, *Les accusés* est un film procédural et non un *thriller** comme *Les nuits avec mon ennemi* qui rejoint ainsi la longue liste de films à suspense ayant trait à la violence domestique - parmi eux, *Gaslight* en 1944, *Dolores Claiborne* en 1995, *Intuitions* en 2000 ou encore *Plus Jamais* en 2002. Cette tendance hollywoodienne consistant à jouer la carte du spectaculaire lorsqu'il s'agit d'évoquer les maltraitances conjugales rapproche plus la figure du mari violent d'une créature monstrueuse, « anormale, éloignée de la réalité quotidienne qu'elle est, en vrai »¹⁴. C'est le reproche, formulé par Phyllis Frus, qui précise que les hommes qui battent leurs femmes y sont dépeints, non comme des individus quelconques, mais comme des êtres « psychotiques »¹⁴ et « déviants »¹⁴, un autre mythe relatif aux violences faites aux femmes (*op. cit.*).

Sans être forcément listées, les conséquences potentielles de ce genre de représentations déformées se dessinent également au fil des divers travaux de recherche en sciences humaines et sociales. Une étude conjointe de l'Université d'État du Mississippi et de l'Université de Milwaukee a ainsi démontré que l'exposition aux contenus télévisuels facilitait l'acceptation des stéréotypes sexuels (Herrett-Skjellum et Allen, 1996), quand, à la même période, une autre enquête concluait que 61% des adolescents de 13 à 15 ans comptaient sur le cinéma et la télévision pour obtenir des informations sur le sexe, la violence, les maladies sexuellement transmissibles, les drogues et l'alcool (Kaiser Family Foundation, 1999).

Toutefois, rien ne saurait être figé. La « vision du monde », au sens où l'entend Stuart Hall, qu'imposent les représentations populaires dans le cadre de la culture du viol, est en perpétuelle évolution. Elle dépend autant du contexte social, politique et culturel dans lequel elle s'exerce, que des déterminismes et des intentions (avouées ou non) qui muent les créateurs·trices à l'œuvre.

Reprenant la formulation de Michel Foucault pour qui « Là où il y a pouvoir, il y a résistance » (Foucault, 1976), Teresa de LaRetis rappelle ainsi que les représentations médiatiques font l'objet, justement, de résistances. De nouvelles subjectivités peuvent émerger, pour autant que l'on renouvelle la façon de s'adresser au public. S'interrogeant sur les perspectives d'avenir d'une création féminine et féministe, elle écrivait

¹⁴ [Citation originale] « abnormal, not the everyday reality it is, and the men who beat or torment [women] as psychotic or in other ways deviant. ».

ainsi en 1985 :

L'effort à fournir et le challenge maintenant consistent à savoir comment on pourrait réaliser une autre vision : construire d'autres objets et sujets de vision et formuler les conditions permettant de représenter un autre sujet de société.¹⁵

Teresa de Lauretis, *Rethinking Women's Cinema*, 1985

Cet extrait de *Rethinking Women's Cinema* visait évidemment le septième art. Malgré tout, la série télévisée ne se prête pas moins au défi lancé par de Lauretis, bien au contraire.

I.2.d) Le cas de la fiction audiovisuelle

Par leur contenu varié et leur longévité particulière, les séries télévisées permettent le développement d'intrigues sur plusieurs heures, voire plusieurs dizaines d'heures. Par rapport au cinéma, les possibilités d'approfondissement des personnages et de leur environnement en sont considérablement améliorées. Au surplus, les séries télévisées ont, du fait de leur durée conséquente justement, « d'excellents atouts pour favoriser l'immersion téléspectatorielle » (Eskenazi, 2013).

Pendant longtemps méprisées comme un objet culturel de seconde main et cantonnées à du divertissement léger, les séries télévisées ont connu un profond renouvellement après le choc de la série *Dallas* à la fin des années 1980. Le succès public fulgurant du *soap** qui mettait en scène des personnages sombres et torturés, et parmi eux, la névrosée alcoolique Sue Ellen, a durablement imprégné les studios américains et européens. L'idée que l'on peut parler de tout, même en *prime time**, s'impose peu à peu. Dans la foulée, en 1990, la chaîne câblée américaine HBO commence à produire ses propres séries. Non soumise à la censure de la *Federal Communications Commission*, elle permet par ricochet de faire sauter les deux tabous principaux des chaînes hertziennes : la nudité et le langage « obscène » (Boutet, 2010). À partir de là, la liberté de ton s'envole.

Effectivement, dans les années 1990, les séries osent aborder la question des violences sexuelles. Elle le font d'abord par petites touches. Successivement, à un an d'intervalle, des séries comme *The Practice* (1997-04), *Felicity* (1998-02) et *Party of Five* (1994-00) font vivre des

¹⁵ [Citation originale] « The effort and challenge now are how to effect another vision: to construct other objects and subjects of vision, and to formulate the conditions of representability of another social subject. »

*date rapes** à l'un de leurs personnages principaux. Puis en 1999, c'est le lancement de *Law and Order Special Victims Unit*. Narrant le quotidien d'une unité spéciale de la police de New York, chargée d'enquêter sur des crimes sexuels, la série possède, en tout, pas moins de dix-neuf saisons à son actif. Pour la première fois dans l'histoire de la télévision, une série est entièrement consacrée au sujet des violences sexuelles.

Deux ans après le démarrage de *Law and Order SVU*, le viol brutal du Dr. Jennifer Melfi dans la troisième saison de *The Sopranos* fait l'effet d'une bombe sur le public. Si le scénario n'échappe pas aux clichés - la psychiatre se fait violemment attaquée par un inconnu dans le sous-sol d'un parking désert - il permet d'ouvrir le débat et remportera l'Emmy Award du meilleur scénario. Enfin, une nouvelle étape est franchie avec la série pour adolescents, *Veronica Mars*, diffusée sur UPN (devenue The CW) à partir de 2004. Au travers d'enquêtes criminelles néo-noir, la série traite des violences sexuelles estudiantines américaines, dont elle s'attache à dévoiler l'aspect systémique (fig. 3).



Fig. 3 | © *Veronica Mars* #3.4, The CW, 2006

Si les années 2000 sont une période d'essor continu des séries télévisées qui touchent chaque jour un public de plus en plus large et divers, la décennie suivante assiste à leur triomphe (Dufour, 2018). Devenues un enjeu commercial de taille pour les grands studios internationaux, leur expansion est également facilitée par la révolution des modes de consommation audiovisuels (VOD, streaming, téléchargement, etc). Preuve s'il en faut de leur attractivité, des réalisateurs·trices émérites de cinéma comme David Lynch, Martin Scorsese, Jane Campion, David Fincher ou encore les Wachowskis s'y confrontent avec dynamisme.

Finalement, l'augmentation des audiences et celle de la qualité des séries se nourrissant mutuellement, la série télévisée s'impose définitivement comme fiction populaire maîtresse.

En effet, pour donner une idée des taux d'audience possibles aujourd'hui, d'après le magazine *Forbes*, toutes plateformes confondues, l'audience brute moyenne cumulée d'un épisode de *Game of Thrones* s'élevait par exemple à 44 millions de téléspectateurs (Fitzgerald, 2019). C'est plus de deux fois le nombre total d'entrées sur le sol français du film *Titanic*, le champion historique inégalé de notre box-office cinématographique. Par ailleurs, selon le CSA, en France, « les séries américaines sont largement présentes dans les palmarès des meilleures audiences de la fiction [...] Ainsi en 2012, le palmarès français voit se classer pas moins de six séries américaines dans les dix meilleures audiences annuelles de fiction ». L'offre de films à la télévision déclinant chaque année depuis 2015 (Pierron, Sartori et Danard, 2018), certains se demandent même si le cinéma ne vit pas ses dernières heures de diffusion audiovisuelle (Blondeau, 2012).

Au-delà des chiffres, les séries télévisées ont prouvé à de nombreuses reprises qu'elles pouvaient affecter le public de façon particulière. Est-ce dû à leur aspect fragmenté et répétitif ? Toujours est-il que c'est en voyant l'actrice noire Nichelle Nichols jouer le lieutenant Uhura dans *Star Trek* (1966-69) que Mae Carol Jemison a l'idée de postuler à la NASA avant de devenir en 1992 la première astronaute afro-américaine à voyager dans l'espace (Katz, 1996). Autre exemple célèbre, Sonia Sotomayor, la première Hispano-Américaine à devenir Juge de la Cour Suprême aux Etats-Unis a avoué en 2009, lors de son audition devant le Sénat, avoir été très inspirée par la série *Perry Mason* (1957-66), qui suscita son tout premier engouement pour le droit et la justice¹⁶. Plus récemment enfin, l'ancienne Ministre française des Droits des Femmes, Najat Vallaud-Belkacem a toujours cité le personnage fictif de C.J. Cregg de la série américaine *The West Wing* (1999-2006) comme figure majeure de son ambition politique (Deslandes, 2012).

Ces divers exemples pointent tous du doigt le même phénomène : la fiction télévisuelle se nourrit du réel mais peut l'influencer en retour, l'imitation étant un mode d'apprentissage que l'on garde tout au long de notre vie et possédant, de surcroît, une fonction « aussi de communication et de socialisation évidente » (Gentaz, Denervaud et Vannetzel, 2016).

Pour toutes ces raisons, les séries télévisées apparaissent comme un objet d'étude des

¹⁶ L'extrait est visible sur [la chaîne You Tube](#) des Sénateurs Démocrates.

plus pertinents. Plus précisément, si l'on a pu voir qu'une représentation faussée des violences sexuelles entravait la juste perception du crime, tant au niveau du public que des institutions, on peut aussi penser qu'une amélioration dans ces représentations – en particulier, les représentations audiovisuelles – irait, au contraire, dans le sens d'un progrès social, d'autant que les séries télévisées, elles-mêmes, n'ont pas toujours échappé aux travers de la culture du viol.

I.2.e) Un traitement du viol disparate

Sans chercher à être exhaustifs, un rapide tour d'horizon permet en effet de juger de l'imperfection du traitement du viol dans certaines séries.

On peut évoquer pour commencer les crimes sexuels mis en scène pour justifier la dureté d'un personnage féminin et susciter artificiellement l'empathie du public : Mellie Grant dans *Scandal* (2012-18), Norma Bates dans *Bates Motel* (2013-17), Elizabeth Jennings dans *The Americans* (2013-18) ou Claire Underwood dans *House of Cards* (2013-18). Dans d'autres séries encore, le trauma généré n'est pas à la hauteur de la gravité de l'acte : soit la violence sexuelle semble avoir peu d'impact durable pour le personnage qui la subit - Marissa Cooper dans *The O.C.* (2003-07), Joan Holloway dans *Mad Men* (2007-15), Bay Kennish dans *Switched at Birth* (2011-17), soit elle en a surtout pour les personnages masculins entourant la victime - Raymond Velcoro dans la deuxième saison de *True Detective* (2015). Typiquement, dans *Downton Abbey* (2010-15), le viol dont Anna Smith est victime dans la quatrième saison engendre surtout de la tension dans l'union qu'elle forme avec le valet John Bates. La série traite, il est vrai, des conséquences tant émotionnelles que relationnelles du crime sur le personnage d'Anna, mais elle le fait principalement à travers le prisme du couple : Anna cache la vérité à son mari, elle a peur d'être « salie » à ses yeux, elle le fuit, etc. Et lorsque celui-ci est enfin au courant, la trame évolue vers une banale intrigue policière, les téléspectateurs·trices étant amené·e·s à se demander qui, des deux époux, a éventuellement tué le violeur.

Cette dynamique de *Whodunit** se retrouve pareillement dans la première saison d'*American Horror Story* (2011-) où le mystère entoure l'identité d'un violeur. Dans le pilote*, la relation sexuelle, consentie en apparence, qu'a Vivien Harmon avec un homme entièrement revêtu d'une combinaison de latex, s'avère être un viol puisqu'au lieu d'être son mari, comme Vivien le croit, il s'agit en réalité de Tate Langdon, le fantôme d'un adolescent perturbé. La révélation a lieu sept épisodes plus tard et, loin de provoquer une discussion sur la question

centrale du consentement, elle est surtout l'occasion de recentrer l'intrigue sur la grossesse qui a résulté du viol.

D'ailleurs, sur ses trois premières saisons, la série *American Horror Story* contient onze occurrences de violence sexuelle, sous une forme ou une autre, sur trente-huit épisodes en tout, ce qui fait plus d'une 'chance' sur quatre de visualiser une agression sexuelle à chaque épisode. Pour autant, d'après Trevor Myrick de l'Université de l'Utah, le viol n'en reste pas moins un artifice scénaristique, qui permet aux créateurs Ryan Murphy et Brad Falchuk de justifier l'enchaînement de leurs événements : « Le viol n'est pas un sujet sur lequel Murphy ou Falchuk réfléchissent longtemps. C'est juste une méthode qui leur permet de semer une graine dans l'intrigue, afin de compliquer les problèmes »¹⁷ (Myrick, 2014). Myrick en veut pour preuve supplémentaire l'ouverture de la troisième saison, pendant laquelle la sorcière Madison Montgomery est victime d'un viol collectif. Elle riposte en provoquant la mort de ses assaillants, un acte de vengeance au cours duquel elle acquiert le réel contrôle de ses pouvoirs, faisant paradoxalement de son viol un événement presque positif.

Ce même reproche a également été adressé à la série *Game of Thrones* (2011-19) à propos du personnage de Sansa Stark. Après avoir vécu une quantité de terribles épreuves (fig. 4) et été le jouet du pernicious Lord Petyr "Littlefinger" Baelish, la délicate Sansa est violée par le sadique Ramsay Bolton dans la saison 5 avant de finalement s'affranchir, orchestrer la mort de son violeur, manœuvrer dans les arcanes du pouvoir et être sacrée Reine du Nord. Complimentée au sujet de son émancipation, elle réplique : « Sans Littlefinger, sans Ramsay et le reste, je serais restée un petit oiseau toute ma vie »¹⁸, une ligne de dialogue qui incitera l'actrice engagée Jessica Chastain à [tweeter](#) en mai 2019 « Le viol n'est pas un outil pour renforcer un personnage. Une femme n'a pas besoin d'être victime pour devenir un papillon »¹⁹.

La série de HBO n'en était pas à sa première polémique sur la question de la représentation du genre. Outre la surexposition de la nudité et la prostitution féminines par rapport à leurs équivalents masculins, la série a largement banalisé les violences sexuelles, les quatre premières saisons du programme figurant pas moins de cinquante viols pour vingt-neuf victimes. Certaines de ces violences, comme le viol de Daenerys Targaryen par Khal Drogo (événement qui ne l'empêche pas d'en tomber amoureuse par la suite) ou celui de Cersei

¹⁷ [Citation originale] « Rape is not a topic that Murphy or Falchuk give much thought. It is just a mode in which they can use to plant a seed within the plot to complicate matters. »

¹⁸ [Citation originale] « Without Littlefinger and Ramsay and the rest, I would've stayed a little bird all my life. »

¹⁹ [Citation originale] « Rape is not a tool to make a character stronger. A woman doesn't need to be victimized in order to become a butterfly. »

Lannister par son frère Jaime, ne faisaient pas partie de la saga romanesque *Le trône de fer* de George R. R. Martin, dont *Game of Thrones* est une adaptation. Les créateurs de la série, David Benioff et D. B. Weiss, ont donc été accusés d'exagérer ostensiblement les violences sexuelles à des fins sensationnelles. Sans compter que l'un des rares personnages féminins principaux à y échapper est Arya Stark, une héroïne androgyne souvent méprise pour un garçon. Cette exception renforce en définitive l'impression que féminité équivaudrait à vulnérabilité.

Pris dans leur ensemble, ces constats poussent même certaines éditorialistes à juger aujourd'hui que « le traitement des femmes dans *Game of Thrones* ternira son héritage » (Bruney, 2019).



Fig. 4 | © *Game of Thrones* #2.4, HBO, 2012

Cela étant dit, d'autres exemples, au contraire, pointent dans une toute autre direction. L'avènement d'internet ayant permis une perméabilité des connaissances entre des milieux aussi divers que la création scénaristique, la sphère juridico-légale des violences sexuelles et les espaces associatifs, certain·es créateur·trices de séries ont pris le parti, délibérément, d'améliorer leurs représentations des violences sexuelles, en travaillant particulièrement le réalisme de leurs récits.

Ainsi, en 2010, l'influente scénariste et productrice afro-américaine Shonda Rhimes s'est-elle associée avec l'organisation nationale RAINN* (le *Rape, Abuse and Incest National Network*) pour écrire et produire l'épisode *Did You Hear What Happened to Charlotte King ?* de sa série *Private Practice* (2007-13). Très bien reçu du public, des critiques, comme des associations, l'épisode remportera plusieurs prix et terminera notamment finaliste des Sentinel

Awards, un programme coordonné par l'Université de Californie du Sud, qui récompense depuis près de vingt ans « des réalisations exemplaires dans les scénarios télévisés, qui informent, éduquent et motivent les téléspectateurs·trices afin qu'ils fassent des choix pour des vies plus saines et sûres »²⁰.

Quelques années plus tard, dans la même tendance, trois séries seront, la même année, en 2015, louées pour leurs portraits de victimes justes et nuancés, en l'occurrence les personnages de Jamie dans *Outlander*, Pennsatucky dans *Orange is the new black* et Hope et Jessica dans *Jessica Jones* (Hart, 2016).

En cela, d'ailleurs, la décennie 2010 est particulière à plus d'un titre. Elle a vu en effet à la fois la multiplication de séries centrées principalement sur les violences sexuelles (*Top of the Lake*, *Sweet/Vicious*, *Liar*, etc) ou sur les violences faites aux femmes de manière générale (*Big Little Lies*) et, dans le même temps, l'intensification de scandales internationaux ultramédiatisés.

1.2.f) La décennie 2010, une période charnière

C'est à l'aube du XXI^{ème} siècle que l'omerta pesant sur la prévalence des violences sexuelles commence à se fissurer, avec la révélation de multiples crimes pédophiles et sexistes commis par des membres du clergé catholique (un reportage qui vaudra d'ailleurs le Prix Pulitzer en 2003 aux journalistes d'investigation du *Boston Globe*). Il faut cependant attendre la décennie 2010 pour qu'une avalanche de scandales ne vienne concrètement bouger les lignes.

En 2011, l'énorme retentissement que connaît l'implication de Dominique Strauss-Kahn dans l'affaire du Sofitel de New York est accru autant par les enjeux géopolitiques inhérents que par les allers et retours médiatiques transatlantiques qui y font écho. En 2012, les viols collectifs de New Dehli en Inde et de Rochdale en Angleterre bouleversent l'opinion publique internationale. L'année d'après, Samantha Geimer publie ses mémoires, *Une fille : une vie dans l'ombre de Roman Polanski*. Elle y démêle les nombreuses implications de son viol par le réalisateur, en 1977, alors qu'elle n'avait que 13 ans et le trouble intense dans lequel elle a grandi, du fait notamment de la médiatisation de l'affaire. Quelques mois plus tard, c'est au tour de Dylan Farrow de secouer le monde du spectacle. Dans une tribune publiée dans le

²⁰ [Notre traduction] La citation originale se lit sur la page d'accueil du [site officiel des Sentinel Awards](#) : « For nearly two decades, the Sentinel Awards have recognized exemplary achievements in TV storylines that inform, educate and motivate viewers to make choices for healthier and safer lives. »

New York Times, elle renouvelle l'accusation de viol qu'elle porte depuis 1993 contre son père adoptif, le cinéaste Woody Allen (Farrow, 2014).

À voir à cette époque la façon dont Allen et Polanski échappent à toute conséquence majeure - ils sont même soutenus par une large majorité du gratin cinématographique - on aurait pu penser que rien ne se jouait sous la surface. Mais la chute de Bill Cosby, qui tombe brusquement en disgrâce à l'automne 2014, prouve justement l'inverse.

Alors qu'il orchestrait son *come-back*, une quinzaine de femmes, dans un premier temps, accusent le célèbre comique afro-américain de les avoir droguées avant de les violer. Les témoignages affluent, les plaintes s'enchaînent. À la démesure du nombre de plaignantes (plus de 80 au total à la fin), s'ajoute l'immense popularité dont bénéficiait Cosby et qui se fracture soudainement. Ensemble, elles participent d'une prise de conscience, que l'affaire Brock Turner, dans la foulée, va largement alimenter.

Dans la nuit du 17 au 18 janvier 2015, sur le campus de l'université de Stanford, Brock Turner, 19 ans, est surpris par deux étudiants suédois, à terre, derrière une benne à ordures, en train d'agresser sexuellement une jeune femme inconsciente et à moitié dénudée. Interpellé, il tente de prendre la fuite mais il est rattrapé et arrêté. La femme en question s'appelle Chanel Miller, elle a 22 ans, c'est une étudiante de l'Université de Californie. Elle porte plainte sous le nom d'Emily Doe, préférant alors garder l'anonymat. Lors du procès qui a lieu un an plus tard, les avocats de Brock Turner arguent en sa faveur une « erreur de jeunesse » et insistent sur ses bons résultats sportifs qui laissaient entrevoir une possible carrière olympique. La vie privée de Chanel Miller est, elle, disséquée dans ses moindres détails. Reconnu coupable à l'unanimité de trois crimes (agression avec intention de violer une femme intoxiquée, pénétration sexuelle d'une personne intoxiquée avec un objet étranger et pénétration sexuelle d'une personne inconsciente avec un objet étranger), Turner, qui risquait jusqu'à dix ans de prison, n'écope finalement que d'une peine réduite de six mois, le juge Aaron Persky ayant déterminé qu'une incarcération plus longue pourrait avoir sur lui « un impact sévère » (Levin, 2016).

Choquée, Chanel Miller demande à lire à voix haute dans le tribunal une [longue lettre ouverte](#) adressée à son violeur. Sa lettre, relatant en détail son vécu traumatique ainsi que son expérience d'un système judiciaire qu'elle juge injuste et incohérent, est publiée dès le lendemain sur le site d'information *BuzzFeed*. En à peine quatre jours, elle est lue onze millions de fois (Dastagir, 2019).

Le témoignage de Chanel Miller est un jalon incontestable. À la puissance de sa

déclaration répond la popularité considérable de son texte, preuve s'il en est que dans le brouhaha médiatique la voix des victimes commence à se faire entendre. Signe des temps également, en France l'association *La Parole libérée*, créée l'année précédente à Lyon pour « dénoncer publiquement le silence de l'Église catholique face aux abus sexuels commis par des clercs »²¹ popularise l'expression « libérer la parole », désormais incontournable.

L'année qui suit, 2016, reste dans la même lignée : des divulgations scabreuses sans retombées apparentes du côté des agresseurs présumés. La campagne présidentielle américaine est l'occasion de nombreuses révélations concernant Donald Trump. En particulier, la diffusion d'une bande audio, datant de 2005 et sur laquelle on peut l'entendre se vanter de « ne même pas attendre » en présence de jolies femmes, « de juste commencer à les embrasser » voire « les saisir par la chatte »²², fait scandale. De nombreuses plaintes lui succèdent, de gravités diverses. Les allégations vont de visites impromptues dans les vestiaires des femmes au viol, en passant par des attouchements. En tout, plus d'une vingtaine de femmes évoquent publiquement des comportements inappropriés de la part du candidat Trump (Pearson, Gray et Vagianos, 2017), ce qui ne l'empêche pas d'être élu à la tête des États-Unis le 8 novembre 2016.

Lorsque débute 2017, Donald Trump est intronisé chef d'État, Dominique Strauss-Kahn est libre de ses faits et gestes, tout comme Brock Turner. Quant à Roman Polanski et Woody Allen, ils continuent de fouler des tapis rouges et recevoir des honneurs. Rien ne laisse alors prévoir le tremblement de terre que va être la chute du magnat Harvey Weinstein, ni le tsunami #MeToo qui surviendra dans son sillon.

I.2.g) Le tournant de l'affaire Weinstein

Au cours de l'année 2017, deux enquêtes séparées vont, en se recoupant, aboutir à l'un des plus gros bouleversements sociétaux de ce début de siècle.

Dès le mois de janvier, le reporter Ronan Farrow investigue pour la chaîne *NBC News* sur le mythe persistant de « promotion-canapé » qui aurait cours dans l'industrie du cinéma et sur les pressions d'ordre sexuel qui pèseraient sur les actrices qui chercheraient à obtenir un

²¹ C'est ce que l'on peut lire sur la [page d'accueil](#) de leur site internet.

²² La citation entière se déroule ainsi : « You know I'm automatically attracted to beautiful, I just start kissing them. It's like a magnet. Just kiss. I don't even wait. And when you're a star, they let you do it. You can do anything. Grab 'em by the pussy. You can do anything. »

rôle. Quant aux journalistes Jodi Kantor et Megan Twohey, elles enquêtent, elles, pour le *New York Times* sur des rumeurs entourant Harvey Weinstein, l'un des producteurs les plus influents du milieu, rumeurs faisant état de nombreux comportements déplacés à l'égard des femmes.

Ce qu'elles vont découvrir, chacun de leur côté, c'est d'une part le lourd historique délictueux d'Harvey Weinstein qui aurait harcelé, agressé, violé des dizaines de femmes - certaines célèbres, d'autres non - mais aussi et surtout l'existence d'un système bien rodé, généralisé dans les entreprises, visant à étouffer les affaires d'agression sexuelle. Non seulement des abus y ont lieu depuis des décennies mais un mécanisme de paiements en échange du silence des victimes rend le monde du travail impropre à l'égalité hommes-femmes. Les firmes dépensent des budgets conséquents pour faire taire les plaignantes qui se voient obligées de signer des accords de confidentialité extrêmement stricts. Une fois l'argent versé, les prédateurs sexuels gardent le champ libre pour commettre de nouvelles exactions. De cette façon, « le système juridique et la culture d'entreprise ont servi à faire taire les victimes et continuent d'empêcher le changement »²³ (Kantor et Twohey, 2019).

Harvey Weinstein est mis très tôt au courant des enquêtes le concernant. Il fait alors tout pour empêcher le bon déroulement des investigations puis leurs publications. Il fait évidemment jouer ses contacts mais pas seulement. Il fait aussi appel aux services d'une agence d'espions israélienne, *Black Cube*, qu'il charge de détruire la réputation de toute personne pouvant le dénoncer, journalistes inclus (Farrow, 2019). Weinstein fait aussi pression sur la direction de *NBC News* qui, à son tour, va paver le chemin de Ronan Farrow de multiples embûches jusqu'à lui demander de cesser son enquête et couper tout contact avec ses sources, officiellement pour vérifier la validité juridique de ses éléments. Farrow se tourne alors vers le journal *The New Yorker* qui publiera finalement les résultats de son enquête le 10 octobre 2017, six jours après l'article phare de Kantor et Twohey dans le *New York Times*.

Cinq jours encore plus tard, l'actrice Alyssa Milano relance le concept de l'activiste afro-américaine Tarana Burke et propose de faire circuler sur les réseaux sociaux le hashtag *#MeToo* afin de signifier au monde « l'amplitude du problème »²⁴. L'idée se propage comme une trainée de poudre. En moins de 24h, 12 millions de messages, commentaires et réactions s'échangent sur Facebook, impliquant 4,7 millions de personnes dans le monde. Sur Twitter, le

²³ [Citation originale] « Much of the new reporting [we present about Weinstein helps illustrate how the legal system and corporate culture has served to silence victims and still inhibits change. »

²⁴ La citation entière se déroule ainsi : « If all the women who have ever been sexually harassed or assaulted wrote 'Me too.' as a status, then we give people a sense of the magnitude of the problem. »

hashtag est posté 825 000 fois en 2 jours (Santiago et Criss, 2017).

Depuis, le mouvement n'a cessé de s'étendre tout autour du globe, touchant des milieux aussi divers que le journalisme, le sport, la musique, l'armée, la politique, le *stand-up*^{*}, la haute gastronomie, la médecine, la recherche, le jeu vidéo, etc.

I.2.h) Notre question de recherche

Aujourd'hui, à défaut d'avoir complètement changé la donne, l'éclatement de l'affaire Weinstein et les mouvements sociaux qui en ont découlé, ont prouvé l'existence d'un ressentiment profond face à l'impunité dont bénéficient les agresseurs sexuels. Un désir accru de justice a été de fait mis en exergue. À ce désir répond désormais, en écho, une relative forme de reconnaissance officielle de la part de certaines institutions.



Fig. 5 | © Billy & Hells, *Time*, 2017

Que ce soit le Prix Pulitzer accordé en 2018 aux journaux *The New York Times* et *The New Yorker* pour leur couverture des agissements d'Harvey Weinstein, le choix de la personnalité de l'année de *TIME* arrêté sur les briseuses de silence dans le cadre de *#MeToo*

(fig. 5) ou encore la mise à l'écart subite de 201 hommes de premier plan (Carlsen et al., 2018), timidement une page se tourne et certaines cartes sont redistribuées, outre-Manche et outre-Atlantique, en tout cas. Il est difficile sur la question de ne pas constater un retard français, où l'on continue en 2020 d'honorer des personnalités comme Roman Polanski, pourtant accusé par une sixième femme en 2019, Valentine Monnier, laquelle est venue s'ajouter aux cinq adolescentes²⁵ ayant déjà dénoncé le cinéaste.

Il n'empêche, vu l'ampleur du séisme Weinstein, et d'autant plus vu qu'il a pris sa source à Hollywood, il est probable, voire même certain, que les *showrunners** soient désormais soumis·es à diverses pressions, tant politiques que populaires. Certaines scènes qui ont pu être filmées par le passé, tant au cinéma que sur le petit écran, seraient-elles possibles aujourd'hui ? Rien n'est moins sûr.

C'est pourquoi il apparaît judicieux d'observer plus particulièrement ce qui se passait à la veille du scandale Weinstein, et nous demander comment les productions audiovisuelles, qui avaient décidé d'aborder frontalement la thématique des violences sexuelles, avaient entrepris de le faire, a fortiori si elles avaient choisi de la développer sur une saison entière.

Nous nous attacherons donc à nous interroger : avant Weinstein, *#MeToo* et *#BalanceTonPorc*, les séries télévisées traitant spécifiquement des violences sexuelles avaient-elles pris en compte les revendications féministes et cherchaient-elles déjà à déconstruire les préceptes de la culture du viol ?

²⁵ Jusqu'à présent, 6 femmes dont 5 adolescentes ont affirmé avoir été sexuellement agressées et/ou violées par Roman Polanski (Turchi et Brey, 2019).

I.3 Corpus et méthodologie

I.3.a) Sélection du corpus

En 2015, le nombre de séries diffusées à la télévision et sur les services de streaming, atteignait quasiment 400, rien que sur le sol américain (Otterson, 2018). Il est donc essentiel de définir des critères stricts et cohérents afin de sélectionner les œuvres qui composeront notre corpus.

Pour commencer, nous nous concentrerons sur des séries qui présentent clairement l'enjeu des violences sexuelles dès le pilote* de la série (ou le premier épisode de la saison) et qui développent cette thématique et principalement cette thématique, sur au moins une saison complète. Le but est, ici, de pouvoir profiter du développement en détail et en longueur que seule une série permet - par rapport au cinéma qui reste, lui, cantonné dans un espace de deux à trois heures, maximum. Pour cette même raison, nous nous focaliserons sur des narrations évolutives de type « feuilleton » et écarterons donc les séries à épisodes *standalone**.

En outre, il paraît opportun de privilégier les séries situées dans un cadre ordinaire, contemporain et réaliste. En effet, les séries historiques, les séries dystopiques, la *fantasy**, la science-fiction ou encore les séries portant sur des super-héros et super-héroïnes sont susceptibles de développer des intrigues au sein de mondes qui n'obéissent pas - ou plus - aux mêmes règles que le nôtre. Leur approche des violences sexuelles s'en trouve d'autant modifiée. Or, l'un des reproches couramment adressés par les détracteurs·trices de la culture du viol consiste justement à dire, comme nous l'avons vu précédemment, que les œuvres de fiction abordent la question du viol de façon fantasmée voire chimérique et répandent de cette façon des clichés dont les victimes réelles pâtissent. C'est pourquoi, dans le cadre de notre étude, il est préférable de ne prendre en compte que des séries qui se déroulent dans un temps actuel, concret, en prise avec notre réalité.

Enfin, pour répondre au mieux à notre question de recherche, nous retiendrons les séries produites au plus près du scandale Weinstein, dans les deux ou trois années qui précèdent.

Finalement, quatre séries correspondent aux critères que nous avons définis. Par ordre chronologique, leur liste se déroule ainsi :

- La saison 2 de *An American Crime*, une série américaine, diffusée à partir du 6 janvier 2016 sur ABC et Canal + Séries,
- *Sweet/Vicious*, une série américaine, diffusée à partir du 15 novembre 2016 sur MTV,

- la saison 3 de *Broadchurch*, une série anglaise, diffusée à partir du 27 février 2017 sur ITV, France 2 et Netflix,
- et enfin *Liar*, une série anglaise, diffusée à partir du 11 septembre 2017 sur ITV, Sundance TV et TF1.

Il nous paraît important de restreindre encore ce nombre, chaque saison représentant pas moins de six heures de contenu à analyser en moyenne (à l'exception de *Liar* qui ne dure que quatre heures trente). Afin de multiplier les focales, examiner les phénomènes à la loupe et varier les angles de vue comme les échelles d'observation, nous choisirons alors de ne conserver que *Sweet/Vicious* (fig. 6) et la saison 3 de *Broadchurch* (fig. 7).



Fig. 6 | © *Sweet/Vicious*, MTV, 2016



Fig. 7 | © *Broadchurch*, ITV, 2017

Pourquoi celles-ci, en particulier ?

Premièrement, ce sont les deux séries les plus proches dans le temps. Elles ont été diffusées sur une période extrêmement resserrée d'à peine cinq mois, entre mi-novembre 2016 et mi-avril 2017. Trente-quatre jours exactement séparent la diffusion du dernier épisode de *Sweet/vicious* de celle du lancement de la saison 3 de *Broadchurch*. Leur étude conjointe nous permet alors une approche microhistorique socio-culturelle.

De manière étonnante, les deux séries reposent sur un archétype relativement similaire. Dans les deux cas, un duo étrangement inassorti se retrouve uni contre le crime et leur travail d'équipe improbable se déroule autant dans l'alchimie que le conflit. Chacune des séries repose également sur un modèle narratif récurrent : le *rape and revenge plot** pour *Sweet/Vicious* et le *Whodunit** pour *Broadchurch*.

Cependant les similitudes s'arrêtent là, à première vue tout du moins.

Déjà, les deux séries ciblent des publics disparates et en particulier d'âges différents. *Sweet/Vicious* est une comédie dramatique « pré-adulte » et *Broadchurch*, une série policière familiale. À elles deux, elles couvrent donc un large spectre de téléspectateurs·trices, ce qui les rendent d'autant plus intéressantes au regard de notre recherche.

Elles sont également à l'opposé l'une de l'autre, tant par leur approche esthétique que par leurs scénarios hyper localisés. *Broadchurch* est une série criminelle, ultra classique dans sa forme, qui se déroule dans une petite communauté rurale du comté du Dorset, dans le Sud-Ouest de l'Angleterre, quand *Sweet/Vicious* est une série hybride, simultanément punk et *girly**, multipliant les références à la culture populaire et situant son action dans le campus connecté d'une grande université américaine. D'ailleurs, les deux fictions ne sont pas seulement issues de deux continents distincts (*Sweet/Vicious* est américaine et *Broadchurch*, anglaise), leurs *showrunners** respectifs ont également des profils divergents.

Chris Chibnall, le créateur et auteur de *Broadchurch* est quasiment quinquagénaire. Il a débuté sa carrière dans le théâtre britannique avant de se tourner vers la télévision dans les années 2000, où il a officié comme auteur de fictions télévisées pour *ITV* et *BBC One*, soit deux des trois chaînes principales du Royaume-Uni. Jennifer Kaytin Robinson, de son côté, appartient à la génération suivante, des *millenials**. Elle était totalement inconnue du grand public et avait tout juste 26 ans lorsqu'elle a développé *Sweet/Vicious*, sa toute première création audiovisuelle. C'est d'ailleurs la chaîne câblée MTV, très populaire auprès des jeunes Américains et Européens, qui lui a donné sa chance.

Dans leur réception enfin, les deux œuvres ont un parcours, à la fois similaire et bien distinct. Dans l'ensemble, *Sweet/Vicious* et *Broadchurch* sont toutes les deux aussi bien appréciées des critiques que du public, obtenant même des notes respectives de 100% et 98% sur le fameux site de *reviews** américain *Rotten Tomatoes*. Les deux séries marquent également chacune la fin d'un tout, la saison 3 de *Broadchurch* étant le dernier opus de sa franchise et *Sweet/Vicious* n'ayant pas été renouvelée pour une deuxième saison, en raison officiellement d'audiences décevantes (Goldberg, 2017). Justement, sur ce point, les deux séries se situent

dans des dimensions bien à part. Lors de leur diffusion, les épisodes de *Sweet/Vicious* n'étaient vus en moyenne que par 180 000 téléspectateurs·trices, loin derrière *Broadchurch* dont les audiences moyennes atteignaient 10 725 000 de téléspectateurs·trices.

En résumé, ancrées dans un moment similaire, précédant tout juste le scandale Weinstein, et utilisant la même ficelle tragi-comique du couple dépareillé, *Sweet/Vicious* et *Broadchurch* semblent développer, chacune, une approche bien spécifique des violences sexuelles, en s'adressant notamment à des cibles bien disparates. Néanmoins, leur traitement des violences sexuelles diffère-t-il à ce point ? En prenant le temps d'observer à la loupe ces deux productions bien distinctes et, en apparence, éloignées, que constaterons-nous ? Leurs contenus divergent-ils vraiment ou, dans le fond, présentent-ils au contraire des points communs ? Quelle série va le plus loin dans sa remise en question de la culture du viol ?

Pour répondre à ces questions, il convient d'exploiter notre matériel de la façon la plus optimale. Pour cela, nous utiliserons une méthode d'analyse qualitative de contenu, avec une approche en deux temps.

I.3.b) Notre méthode : l'analyse de contenu

En premier lieu, une grille d'analyse initiale nous sera fournie par les principaux griefs, reprochés par les féministes à la représentation des violences sexuelles. Nous serons ainsi amenés à nous poser, entre autres, les questions suivantes :

- Le viol est-il utilisé comme ressort scénaristique ?
- La ou les victimes sont-elles au centre du propos ?
- Le viol est-il représenté à l'écran ? Est-il esthétisé ? De quel point de vue est-il filmé ?
- Qui est l'agresseur ? Quelles sont ses caractéristiques ? Son profil psychique ? Connait-il la victime ? Si oui, de quelle façon ?
- La question du non-consentement est-elle abordée ? Si oui, comment ?
- Les agissements des victimes sont-ils mis en cause ? Leur apparence ?
- Quelles sont, par la suite, les conséquences de l'agression ? Sur les victimes ? Leur entourage ? D'un point de vue comportemental ? psychologique ? médical ? professionnel ?
- Qui est au courant de l'agression ? Comment ?

- Le viol est-il reporté aux institutions ? Quelles sont les démarches effectuées dans ce cadre ?
- Dans quel état d'esprit sont les victimes à la fin de la saison ? Comment ont-elles progressé par rapport au début ?
- etc

Pour y répondre, nous nous concentrerons essentiellement sur les progressions scénaristiques et les dialogues. Dans une moindre mesure, nous ferons aussi appel aux mises en scène et aux choix créatifs.

Dans un deuxième temps, nous nous demanderons comment le traitement des violences sexuelles dans les deux séries s'intègre, politiquement parlant, dans notre époque. En particulier, quelles problématiques précises sont dénoncées et quelles pistes d'amélioration, proposées ?

1.3.c) *Sweet/Vicious, Broadchurch* : l'essentiel des deux saisons

Afin de faciliter la compréhension de notre étude, vous trouverez ci-après une fiche présentant les principaux personnages de chaque série ainsi que les grandes lignes de leur évolution au cours de la saison.

Par ailleurs, lorsque nous renverrons à des scènes précises, par souci de lisibilité, nous utiliserons les abréviations suivantes : *S/V.* pour *Sweet/Vicious*, *Brd.* pour *Broadchurch*. Chaque épisode sera enfin numéroté de la façon suivante : #3.8 pour Saison 3, épisode 8, par exemple et nous noterons si besoin le *timecode* du début de la scène évoquée, sous cette forme : 2'30" pour signifier par exemple « à 2 minutes et 30 secondes ».

Jules Thomas

Étudiante pimpante, joyeuse et intégrée, la vie de Jules bascule lorsqu'elle est violée par Nate, le petit ami de sa meilleure amie, Kennedy.

Traumatisée par l'évènement dont elle ne dit mot à son entourage, elle se crée un personnage nocturne de *vigilante**, jusqu'au jour où Ophelia découvre son secret.



Ophelia Mayer

Futée, asociale, hackeuse émérite et grosse fumeuse de cannabis, Ophelia se trouve un but dans la vie lorsqu'elle découvre la double vie de Jules. Déterminée autant à l'épauler émotionnellement qu'à pallier aux failles du système, Ophelia doit naviguer pour ne pas éveiller les soupçons de Harris, son meilleur ami.



SWEET / VICIOUS

Année : 2016

Production : MTV



Pitch de la série :

Au sein de la prestigieuse Université de Darlington, deux étudiantes, Jules Thomas et Ophelia Mayer, font équipe secrètement pour venger les victimes d'agression sexuelle et faire justice sur le campus, elles-mêmes.

Kennedy Cates

Féministe assumée et charismatique, Kennedy est très protectrice de Jules, dont elle sent néanmoins qu'elle lui cache quelque chose. Sans savoir de quoi il retourne, leur amitié est mise à rude épreuve.



Tyler Finn

Très amoureux de Jules, Tyler, l'artiste au grand cœur, a bien du mal à la comprendre. Il s'inquiète par ailleurs beaucoup de la disparition de son demi-frère Carter, un agresseur sexuel notoire. Il est loin de se douter qu'Ophelia l'a tué accidentellement, en prêtant secours à Jules.



Miles Forrester

Miles est le meilleur ami de Nate et son fidèle acolyte. Sans se douter de ses réelles intentions, il le couvre systématiquement.



Barton

En tant que chef de la sécurité de l'université, Barton est chargé de recueillir les plaintes pour agression sexuelle et aussi d'enquêter sur le mystérieux *vigilante**. Il va, petit à petit, faire le lien entre les deux.



Nate Griffin

Sportif adulé et président de la fraternité ΩΘ, Nate cache bien son jeu. Sous ses dehors de gendre idéal, c'est un menteur et manipulateur pernicieux.



Les « sisters »

Gaby Cho, Fiona Price et Mackenzie Dalton sont amies de Jules et Kennedy, et membres de la même sororité ZZΨ. Elles peuvent être autant d'une grande ressource que complètement inconscientes des réels enjeux qui se trament autour d'elles.

Harris James

Patron et meilleur ami d'Ophelia dont il est très proche, Harris est travailleur, ambitieux et talentueux. Face aux agressions qui se multiplient dans le campus, il est le premier à investiguer.



DS Ellie Miller

Généreuse et compatissante, *Detective Sergeant* Ellie Miller a appris à travailler avec l'irascible *DI* Hardy. Elle vit avec ses deux fils, Tom et Fred Miller, depuis que son ancien mari Joe Miller a assassiné Danny, le fils de sa meilleure amie Beth Latimer, dont elle est restée très proche.



DI Alec Hardy

Froid et méthodique, *Detective Inspector* Alec Hardy est chargé d'enquêter sur le viol de Trish Winterman. Une fois de plus, il se plonge à corps perdu dans l'investigation, délaissant sans s'en rendre compte sa fille Daisy, elle-même victime de *revenge porn**.



Année : 2013
Production : ITV

BROADCHURCH

Pitch de la série :

Dans la petite communauté rurale de Broadchurch, les détectives *DI* Hardy et *DS* Miller enquêtent sur le viol de Trish Winterman, une quinquagénaire brutalement agressée et victime d'un viol, lors de la fête d'anniversaire de son amie Catherine Atwood. Si tout le monde se connaît dans la région, tout le monde a également quelque chose à cacher.

Trish Winterman

Quinquagénaire sémiillante, Trish est très complice de sa fille adolescente Leah. Récemment séparée de son mari Ian Winterman qui l'a quittée pour une de ses collègues à l'université, elle ne se laisse pas abattre et profite de la vie jusqu'à cette attaque qui l'anéantit complètement. Elle compte alors beaucoup sur le soutien de Beth Latimer, qui l'accompagne dans l'épreuve.



Catherine et Jim Atwood

Catherine Atwood est la meilleure amie et collègue de Trish Winterman. Le couple dysfonctionnel qu'elle forme avec son mari Jim est mis à mal par les nombreuses infidélités de celui-ci et la pression financière de son garage en faillite. Catherine a d'ailleurs du reprendre sur le tard un travail à l'épicerie d'Ed Burnett.



Ed Burnett

Propriétaire d'une épicerie, où travaillent Trish Winterman et Catherine Atwood, Ed Burnett est aussi le père de *DC* Katie Harford. Il se dit « amoureux » et très concerné par la sécurité de Trish. On découvre pourtant qu'il la harcèle et la suit depuis des mois, notamment pour prendre des photos d'elle à son insu.



Beth Latimer

Traumatisée par l'assassinat de son fils Danny dans la saison 1, Beth Latimer, la meilleure amie de *DS* Miller, est devenue conseillère auprès de victimes de violences sexuelles. Ses tentatives d'aller de l'avant sont freinées par Mark Latimer, son mari dont elle est séparée, qui ne peut tourner la page et veut absolument se venger de Joe Miller, l'assassin de Danny en liberté.



Clive et Michael Lucas

Le chauffeur de taxi Clive Lucas, qui cache dans son garage des objets volés à ses clients, est aussi un père de famille abusif. Il est marié à Lindsay Lucas dont il a adopté le fils Michael, à la naissance. Ce dernier vit une adolescence troublée. Renvoyé du collège pour trafic de fichiers pornographiques, il est aussi le protégé et disciple de Leo Humphries, dont il ne mesure pas l'influence désastreuse.



Leo Humphries

L'arrogant Leo Humphries gère l'entreprise de corderie de son père. Il sort occasionnellement avec Danielle Lawrence. C'est un ancien élève de Ian Winterman et a récemment pris sous sa coupe Michael Lucas qu'il initie à la pornographie. Sans que personne ne le sache, Leo est un violeur en série qui sévit dans la région depuis plusieurs années.



Daisy Hardy

Cela fait peu de temps que Daisy Hardy vit à Broadchurch, avec son père, *DI* Hardy. Son intégration ne se fait pas sans heurts. Son père est absent la plupart du temps tandis que l'on a volé une photo intime d'elle qui circule maintenant dans tout le collège. Humiliée et isolée, Daisy veut quitter la ville et retourner auprès de sa mère.



DC Katie Harford

Inexpérimentée autant qu'ambitieuse et travailleuse, *Detective Constable* Katie Harford enquête avec *DS* Miller et *DI* Hardy sur le viol de Trish Winterman. Elle a peu de compassion pour cette dernière et cache à ses supérieurs le fait qu'elle est la fille de Ed Burnett, un suspect potentiel.

Chapitre 1 : Une représentation toute en nuances

1.1. L'acte en lui-même

1.1.a) Au commencement était le crime

Deux femmes. Deux regards océan, sans fards, face aux répercussions d'une violence sexuelle. La première dévastée, la seconde déterminée. C'est ainsi que les deux séries entament leur saison, leur scène d'ouverture respective se répondant dans un parfait contre-pied.

Dans *Broadchurch*, Trish Winterman, la cinquantaine, attend l'intervention des forces de police après une attaque dont elle a été victime (fig. 8). Dans *Sweet/Vicious*, la jeune Jules Thomas s'apprête à venger une victime en attaquant celui qui l'a agressée, Will Powell, au nez et à la barbe de la police d'un campus universitaire (fig. 9). Deux femmes en quête de justice, donc. Deux femmes blessées aussi. Sur Trish, les stigmates sont visibles. Les larmes s'ajoutent à ses contusions, dont les marques ne disparaîtront que lentement au fil des épisodes. Jules, à l'inverse, semble en pleine possession de ses moyens, furtive, percutante, efficace. Pour autant, elle n'en est pas moins meurtrie, « abîmée »²⁶ pour reprendre le terme d'Ophelia, sa future associée (*S/V*. #1.4, 18'30''). Car Jules est elle aussi une victime de viol, on le découvre à la fin du pilote*. Elle a été agressée l'année précédente par Nate Griffin, le petit ami de sa meilleure amie, Kennedy Cates. Depuis, Jules lutte contre une dépression profonde qu'elle cache à son entourage.



Fig. 8 | *Brd*. #3.1 | Trish attend la police



Fig. 9 | *S/V*. #1.1 | Jules à l'affût

Dès les premiers instants des deux séries, deux thèmes se dessinent : l'intimité violée et la recherche de vérité. Dans *Sweet/Vicious* la symbolique de la profanation est évidente puisque Jules s'introduit par effraction chez quelqu'un pour l'assailir brutalement dans son intérieur. Dans *Broadchurch*, l'examen post-viol de Trish à la médecine légale permet à la

²⁶ [Citation originale] « You only see the world through your damaged Jules goggles ».

caméra de dévoiler les marques de laceration qu'une corde a laissées sur sa peau, le sang séché sur sa nuque, autant de preuves qu'elle a été atteinte dans sa chair (*Brd. #3.1, 9'56''*). Cette idée d'espace à soi que l'on vient troubler se perçoit aussi au tout début de l'épisode 1. Trish est au premier plan, perdue dans ses pensées. On entend dans le fond la sergent détective *DS* Ellie Miller venir sur les lieux et s'enquérir de l'affaire auprès d'un agent. Puis, du flou de l'arrière-plan, elle se distingue petit à petit au fur et à mesure qu'elle s'approche de Trish. En connectant avec elle, Miller rentre dans sa bulle (*Brd. #3.1, 00'25''*).

« Nous aimerions vous emmener quelque part où nous pourrions parler »²⁷, voilà pratiquement les premiers mots que l'on peut d'ailleurs entendre prononcer dans cette saison de *Broadchurch*, un leitmotiv capital qui reviendra tout du long. Il faut parler. Parler pour mettre à jour des faits. Cette idée résonne avec, également, les premiers mots qu'énonce Jules dans *Sweet/Vicious*. Elle propose à Will Powell de jouer à « action ou vérité », ce qu'il ne comprend pas. Sans attendre, Jules décrète alors que « ce sera vérité »²⁸. Le ton est donné, il s'agit de se mettre en quête du vrai. Néanmoins, Jules est elle-même masquée au moment où elle affirme cet objectif, un paradoxe qui illustre l'ambivalence de son état mental. Alors qu'elle veut se faire le porte-parole des *survivors*^{*}, elle-même tait son statut de victime à ses proches.

1.1.b) Ni prétexte, ni banal

Dans les deux premières saisons de *Broadchurch*, les personnages principaux d'Ellie Miller et son supérieur, le chef détective *DI* Alec Hardy, enquêtaient sur des meurtres. C'est donc la première fois qu'ils ont à gérer à l'écran un crime d'ordre sexuel. Néanmoins, ce dernier est mis à la hauteur d'un meurtre aux yeux du public. Miller et Hardy s'investissent complètement dans l'enquête qui ne leur laisse plus aucun répit. Ils ne dorment plus, mangent à peine. Au début du deuxième épisode, ils regrettent ensemble le fait que leur équipe soit réduite puisque, à les entendre, « les délits sexuels ne disposent jamais des mêmes ressources que le meurtre »²⁹ (*Brd. #3.2, 00'49''*). Le premier épisode de la saison est aussi l'occasion de scènes dignes de la série *CSI: Crime Scene Investigation* (2000-15), lorsque la police criminelle cherche à collecter un maximum de preuves. Cependant, ce n'est pas l'aspect scientifique qui est mis ici en valeur, mais plutôt la minutie, la précaution et surtout la retenue des policiers.

²⁷ [Citation originale] « We'd like to take you somewhere we can talk ».

²⁸ [Citation originale] « (Jules) Truth or dare? / (Will) What? / (Jules) Truth, it is ».

²⁹ [Citation originale] « Sexual offences never get the same resources as murder. »

Leur solennité donne au délit sur lequel ils enquêtent un caractère d'autant plus dramatique (*Brd.* #3.1, 09'56'').

Dans la même veine, les avertissements présents au début des épisodes de *Sweet/Vicious* lorsqu'ils contiennent une scène d'agression sexuelle, renvoient à la gravité de l'acte : « La discrétion des téléspectateurs·trices est recommandée »³⁰ (*S/V.* #1.5 et #1.7). La mise en scène des séquences en question se situe en outre clairement dans le registre de l'homicide. Dans l'épisode 7 qui montre en *flash-back* le viol de Jules (*S/V.* #1.7, 10'58''), un plan serré sur les pas de Nate alors qu'il rentre dans la chambre où elle dort, rappelle les plans typiques d'assassins dans les univers policiers (fig. 10), comme dans *Gosford Park*, de Robert Altman par exemple (fig. 11). Nate pénètre subrepticement dans la pièce, son ombre projetée au sol avant qu'il ne referme la porte derrière lui et ne commette son méfait.

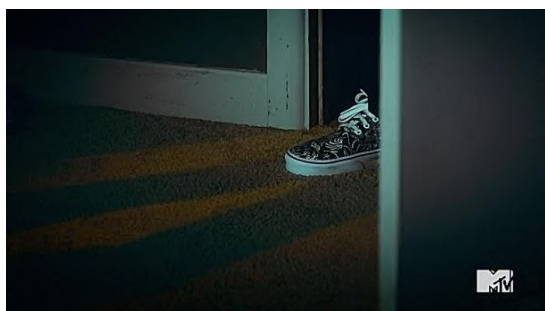


Fig. 10 | *S/V.* #1.7 | Nate à l'heure du crime

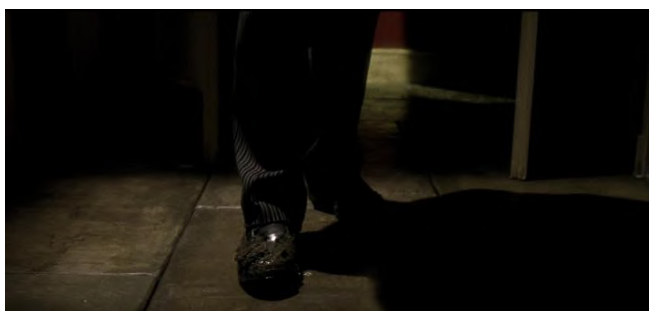


Fig. 11 | © *Gosford Park*, Robert Altman, 2001

Il est intéressant de remarquer par ailleurs que les scènes d'agression sexuelle proprement dites sont très peu nombreuses dans les deux séries qui affichent pourtant dès le départ leur intention de traiter principalement ce sujet. C'est d'autant plus notable que le nombre de viols évoqués dans les séries, lui, est beaucoup plus élevé : trois principalement dans *Broadchurch* et au moins une dizaine dans *Sweet/Vicious*. Seulement les *showrunners** privilégient la narration des femmes qui se souviennent, qui revivent les événements ou qui les relatent, bien plus que leur visuel. Typiquement, dans *Broadchurch*, lorsque le personnage de Laura Benson vient témoigner auprès de la police de l'attaque dont elle a été victime deux ans auparavant, la caméra reste centrée sur son visage, ses mains, ses larmes (*Brd.* #1.5, 1'13''). La cinématographie dépouillée fait ressortir ses mots et ses émotions. Le vécu des femmes remplace ici le *male gaze** d'autrefois³¹.

³⁰ [Citation originale] « This show contains a sexual assault scene that may be difficult for some viewers to see. Viewer discretion is advised. »

³¹ Voir dans l'Introduction générale, la partie I.2.a), *Une « vision du monde »*.

1.1.c) L'absence de consentement

Les deux séries ne laissent planer aucun doute sur l'absence de consentement des victimes de violences sexuelles. C'est particulièrement évident, presque cousu de fil blanc, dans *Broadchurch*, puisque les trois femmes concernées sont assommées et bâillonnées par un même violeur en série, Leo Humphries, alors qu'elles avaient en prime, toutes les trois, consommé de l'alcool. De même, dans *Sweet/Vicious*, les victimes ne sont jamais en possession de leurs moyens, soit parce qu'elles sont saisies par surprise soit parce qu'elles ont ingéré de l'alcool ou des drogues. Ainsi une caméra subjective montre-t-elle l'état d'ébriété de Jules juste avant qu'elle ne perde connaissance et que Nate n'en tire avantage (*S/V. #1.7, 9'56''*). C'est également une caméra subjective qui révèle dans *Broadchurch* le flou dans lequel se trouve Trish lors de son viol (*Brd. #1.4, 6'45''*).

Dans le dernier épisode en revanche, l'attaque de Trish est vue, non pas de son point de vue à elle, mais de celui de Michael Lucas, celui qui va la violer, contraint et forcé par Leo Humphries (*Brd. #1.8, 28'11''*). Le regard horrifié de Michael s'attarde sur des détails comme la chaussette que Leo a placée dans la bouche de Trish et ses mains attachées par une corde. En même temps qu'une violation du corps - Trish ne peut bouger - il s'agit d'une violation de l'esprit - Trish ne peut s'exprimer. Michael tente alors vainement de le faire à sa place. Il ne veut pas lui faire mal et le dit à Leo : « Ce n'est pas bien [...] Je ne veux pas de ça, mec »³². Mais cela ne fait qu'enclencher la violence de Leo qui le frappe. En tant que violeur commanditaire, il refuse le refus, pour ainsi dire.

Cette idée se retrouve également dans *Sweet/Vicious*. « Je croyais que non voulait dire oui »³³ ironise Jules devant les agresseurs qu'elle corrige et notamment Will Powell dans le premier épisode (*S/V. #1.1, 00'27''*). Si elle dit cela, c'est aussi que, dans la série, les victimes de violences sexuelles, que ce soit Grace Webber dans l'épisode 4 (*S/V. #1.4, 00'55''*), Rachel Abrams dans l'épisode 5 (*S/V. #1.5, 02'34''*) ou elle-même dans l'épisode 7 (*S/V. #1.7, 10'58''*), toutes énoncent clairement leur désaccord : « Non », « Stop », « Qu'est-ce que tu fais ? », « Laissez-moi sortir », « Je ne veux pas »³⁴ sont parmi les phrases que l'on peut entendre. Au-delà de la formulation verbale, le corps signifie également son opposition. Grace se protège et couvre sa poitrine de ses bras, Jules tressaille immédiatement dès qu'elle sent Nate la toucher, elle se débat et cherche frénétiquement autour d'elle comment elle pourrait se défendre physiquement.

³² [Citation originale] « This isn't right [...] I don't want this, man. »

³³ [Citation originale] « I'm sorry. I thought no meant yes. »

³⁴ [Citations originales] « No » / « Stop » / « What are you doing? » / « Let me out » / « I don't wanna... ».

Notons qu'en dehors de ces scènes spécifiques d'agression, l'absence de consentement est une thématique sur laquelle *Sweet/Vicious* insiste amplement puisque'à chaque fois que Jules rend justice en tant que *vigilante*³⁵, elle interdit aux violeurs ne serait-ce que de « regarder une fille sans son consentement »³⁵ (*S/V.* #1.3, 23'46''). Cette notion d'ailleurs de faire quelque chose sans l'accord de la personne est à ce point répréhensible que lorsque Jules choisit d'exposer les œuvres d'artiste de son petit ami Tyler sans lui demander la permission, cela se retourne contre elle. Il est blessé et le lui fait savoir (*S/V.* #1.5, 22'04'').

1.1.d) Sidération, solitude, salissure

En plus du comportement des violeurs, ce qui empêche les victimes de s'échapper, c'est l'état de sidération dans lequel elles sont plongées. « Je ne pouvais pas assimiler ce qu'il se passait, ni le fait que ce soit Nate qui me le faisait »³⁶, c'est ainsi que le formule Jules, lors du dépôt de sa plainte (*S/V.* #1.9, 10'11''). « J'étais paralysée »³⁷ confirme une autre étudiante de son groupe de parole (*S/V.* #1.7, 35'56''). D'ailleurs, pendant l'agression de Jules, la caméra s'attarde sur son visage en pleurs, on n'entend alors plus que sa respiration haletante, accélérée par la peur. La musique ambiante a disparu, seul reste son état de choc (*S/V.* #1.7, 10'58'').

Ce dernier perdure après les attaques. Trish est déboussolée, atone, lorsque la police la rejoint au début du premier épisode (*Brd.* #3.1, 00'25''). Dans *Sweet/Vicious*, Jesse, une des victimes, cherche sans cesse « à comprendre ce qu'il s'est passé »³⁸ (*S/V.* #1.3, 06'22''). C'est aussi ce que fait Jules lorsqu'elle rentre chez elle, après. Elle saisit son ordinateur afin d'y faire des recherches en ligne. À ses hésitations, on comprend qu'elle n'est même pas sûre de ce qui lui est arrivé (*S/V.* #1.7, 14'13'').

Ce désarroi dans lequel se trouve les victimes de violences sexuelles après les faits est accentué par le fait qu'elles sont seules, dans ces instants. Jules, tout comme Trish, n'est accompagnée de personne pendant son examen post-viol. Plus tard, elle avouera à quel point elle se sent « seule et brisée »³⁹ (*S/V.* #1.6, 29'00''). De même, lorsque DS Miller conseille à Trish de chercher du soutien et lui dit qu'elle ne peut rester toute seule, celle-ci lui réplique : « Mais

³⁵ [Citation originale] « And if you even look at a girl without consent, we'll be back to finish the job, got it? »

³⁶ [Citation originale] « I couldn't process what was happening and that Nate was the one doing it to me. »

³⁷ [Citation originale] « I was paralysed. »

³⁸ [Citation originale] « I keep going through every moment in my head, trying to understand what happened ».

³⁹ [Citation originale] « I've smiled and pretended and said I was gonna run away and I've done everything I could except this. Which is tell you how alone and broken I feel watching you with my best friend like nothing ever happened. Because you don't carry this like I do and I hate you for that. And I... I envy you for that. And I just... I thought you should finally know. »

je le suis. Je le suis, tout simplement »⁴⁰ (*Brd.* #3.1, 20'33'').

Cet isolement s'accompagne d'un sentiment d'humiliation. Jules doit remettre, après son viol, le sous-vêtement que Nate lui a retiré de force, une image figurant évidemment l'intrusion qui a eu lieu dans son intimité mais aussi la solitude honteuse dans laquelle elle est maintenant plongée. D'ailleurs, *Broadchurch* et *Sweet/Vicious* véhiculent toutes deux une idée de souillure après le viol : les victimes sont et se sentent sales et éprouvent le besoin de se laver. On voit ainsi Trish et Jules tenter de se ressaisir en prenant une douche⁴¹ (figs. 12 et 13).



Fig. 12 | *Brd.* #3.1 | Trish se lave

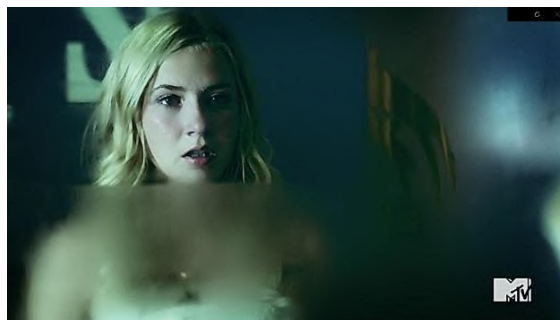


Fig. 13 | *S/V.* #1.7 | Jules, après sa douche

Toutefois, ce ne sont pas tant elles qui sont entachées que la société. « Un acte comme celui-ci, ça souille tout, ça souille tout le monde »⁴² dit l'un des témoins de *Broadchurch* (*Brd.* #3.3, 18'12''). Dans la série, effectivement, tout le monde est affecté d'une manière ou d'une autre par l'attaque qu'a subie Trish. Tout le monde en parle déjà, comme le fait remarquer en plaisantant Clive Lucas, le chauffeur de taxi (*Brd.* #3.5, 37'45''). Tout le monde y pense aussi, à l'instar de Beth Latimer, la conseillère de Trish, qui ne peut dormir et repense avec effroi la nuit aux détails de l'agression (*Brd.* #3.5, 21'28''). Beaucoup de personnages ont conscience que n'importe qui peut être l'auteur du crime et leurs soupçons sont encore renforcés par la petite taille de la communauté de *Broadchurch*, où se déroule l'intrigue. Personne n'y est anonyme. Tout le monde se connaissant et tout le monde étant potentiellement coupable, l'impact du viol de Trish en est décuplé.

1.1.e) Proximité, opportunité, duplicité

Au même titre que *Sweet/Vicious*, *Broadchurch* décrit clairement le viol comme un crime de proximité, ce qui est effectivement le cas dans la réalité. D'après la sociologue et

⁴⁰ [Citation originale] « (*Miller*) You can't be on your own / (*Trish*) But I am. I just am. »

⁴¹ On notera, dans *Sweet/Vicious*, une légère incohérence puisque Jules se lave avant de se rendre dans un *rape center*. Faisant cela, elle efface de fait une partie des preuves potentiellement collectées.

⁴² [Citation originale] « An act like this, it sullies everything, it sullies us all. »

ethnologue Véronique Le Goaziou, « les agressions sexuelles – à l’instar de toutes les autres formes de violences interpersonnelles, du reste – sont des violences de proximité : des liens préexistent entre les agresseurs et les victimes, ils et elles font partie du même cercle de relations ou de connaissances » (Le Goaziou, 2013). C’est pourquoi le procédé de *Whodunit** sur lequel repose *Broadchurch*, qui consiste à chercher qui est le coupable - et qui avait pu être reproché à la série *American Horror Story* (2011-) comme nous l’avons vu dans l’introduction - revêt ici une utilité particulière. Il permet de montrer que les suspects principaux gravitent autour de la victime, dans son entourage quotidien. Les policiers Miller et Hardy soupçonnent successivement Ian Winterman, le mari de Trish dont elle est séparée, Jim Atwood le mari de sa meilleure amie Catherine, Ed Burnett, son patron ou encore Clive Lucas, qui a l’habitude de l’emmener en soirée et avec qui elle est déjà allée boire un verre. Cette liste de suspects ne cesse de s’allonger au grand dam de DS Miller, qui déplore dans le troisième épisode que plus elle interroge de monde et plus ils sont contraints, avec son supérieur, de soupçonner un nombre important de personnes (*Brd.* #3.3, 27’43’’).

Sweet/Vicious se situe parfaitement dans la même lignée. Jules a été violée par Nate, qu’elle connaissait très bien. Quant aux autres femmes, elles sont victimes de *date rapes** ou attaquées lors de regroupements d’étudiants. Victimes et agresseurs partagent les mêmes fraternités, elles suivent les mêmes cours, côtoient les mêmes bars. Sans forcément appartenir à un cercle rapproché, elles se voient au jour le jour. D’ailleurs, dans *Broadchurch*, lorsque Catherine Atwood organise pour Trish un match de football sur la plage, ses deux violeurs - le commanditaire et l’agissant - sont présents (*Brd.* #3.4, 25’24’’).

La proximité est une chose, néanmoins ce qui caractérise les violeurs dans les deux séries, c’est aussi l’opportunité qu’ils savent saisir ou créer, comme Nate qui profite d’une situation de vulnérabilité ou Leo qui « sort toujours équipé »⁴³ et orchestre à l’improviste le viol de Trish, parce qu’« elle était là »⁴³ (*Brd.* #3.8, 32’36’’). Dans *Sweet/Vicious*, l’étudiant Brady Teller fait en sorte, pendant les soirées, que toutes les conditions soient réunies pour que les participantes boivent un maximum d’alcool, ce qui les fragilisent inévitablement (*S/V.* #1.8, 08’21’’). Pire, Landon Mays et Tommy Cope, les violeurs de l’épisode 5, vont jusqu’à se faire embaucher comme conducteurs désignés afin de tirer profit de femmes déjà étourdies. Il s’agit là d’une véritable trahison de la confiance, une thématique largement développée dans les deux séries.

⁴³ [Citation originale] « (*DI Hardy*) Why Trish Winterman at Axehampton? (*Leo*) It just happened. She was there. (*DI Hardy*) You were ready. You went equipped. (*Leo*) I go everywhere equipped. »

Dans *Sweet/Vicious*, le personnage de Jesse se souvient qu'elle trouvait son violeur « si gentil »⁴⁴, il lui avait même prêté sa veste pour la protéger du froid (*S/V.* #1.3, 06'22''). En apparence également, Nate Griffin a tout du gendre idéal : il prétend vérifier que Jules est bien en sécurité (*S/V.* #1.6, 18'50''), il offre des fleurs à Kennedy (fig. 14) et paye à sa place pour le cannabis consommé lors d'une soirée qu'elle organise, tout comme Leo Humphries dans *Broadchurch* qui invite Danielle Lawrence, sa copine, au restaurant (*Brd.* #3.5, 33'52'').



Fig. 14 | *S/V.* #1.4 | Pendant la semaine d'initiation, Nate offre des fleurs à Kennedy

Quant à Chloe Freeman, la leader de la sororité $\text{KK}\Phi$, dont le slogan est « Nous sommes amies pour toujours »⁴⁵, elle semble la parfaite étudiante incarnée alors qu'elle filme à leur insu les membres de sa communauté pour en faire du matériel pornographique, qu'elle revend ensuite illégalement sur la toile (*S/V.* #1.4, 26'26'').

L'ensemble de ces détails montrent à quel point les scénaristes ont voulu insister sur le fait que les agresseurs sexuels sont rarement ceux ou celles que l'on pense, malmenant ainsi certains stéréotypes.

1.1.f) Des formes diverses

À ce propos, il est évident que Chris Chibnall, le créateur et réalisateur de *Broadchurch*, a voulu se jouer du cliché du pervers sexuel qui attaque des femmes isolées la nuit. En effet,

⁴⁴ [Citation originale] « He was so sweet and he gave me his jacket when I was cold. »

⁴⁵ [Citation originale] « We're friends forever. »

dans l'épisode 3, *DS Miller* rentre chez elle un soir, elle croise un homme qui promène son chien et dont le visage est en partie dissimulé par une capuche. Elle se raidit et redoute le pire, mais lorsqu'il arrive à sa hauteur, il la salue poliment et poursuit sa route. Soulagée, Miller soupire de sa propre méprise (*Brd. #3.3, 5'16''*). Pour autant, le violeur en série qu'elle poursuit s'avère finalement être un jeune homme déviant qui attaque violemment des femmes seules lorsqu'elles rentrent tard de soirée (Leo Humphries). Mais dans une pirouette, Chibnall semble balayer le stéréotype auquel il adhère d'une certaine manière, en faisant dire au chef détective Hardy que Leo « est une aberration » et qu'il « n'est pas ce que les hommes sont »⁴⁶ (*Brd. #3.8, 37'18''*).

Dans *Sweet/Vicious*, les faits sont beaucoup moins équivoques. Non seulement les violences sexuelles ne correspondent pas aux idées reçues, mais elles présentent aussi des formes variées puisqu'elles vont du bizutage aggravé aux *date rapes*^{*}, en passant par la captation illicite d'images impudiques ou encore le viol facilité par l'alcool ou les drogues. À noter qu'à travers le personnage de Daisy Hardy, la fille adolescente de *DI Hardy*, Chris Chibnall aborde aussi dans *Broadchurch* la question du *revenge porn*^{*}, un sujet sur lequel nous reviendrons plus longuement ultérieurement.

Ce qui est certain, c'est que, dans les deux séries, les victimes présentent des profils très divers. Elles ont tous les âges, toutes les corpulences (fig. 15), toutes les couleurs de peau (fig. 16). Trish n'est pas spécialement désirable au regard des normes sociales actuelles, c'est d'ailleurs un point sur lequel les personnages reviennent à plusieurs reprises.



Fig. 15 | *S/V. #1.4* | Grace agressée par Chloe



Fig. 16 | *Brd. #3.6* | Nira refuse de témoigner

Les agressions ont également lieu dans des endroits très différents. Trish se fait violer dans un emplacement idyllique, voire romantique, près d'une cascade, dans le parc arboré d'une demeure ancienne, tout le contraire de Rachel et Jesse dans *Sweet/Vicious* qui sont

⁴⁶ [Citation originale] « He is not what men are. He's an aberration. »

assaillies respectivement sur un parking désert et dans les toilettes crasseuses d'un immeuble désaffecté. Les attaques peuvent enfin se dérouler dans des lieux rassurants et familiers comme la chambre d'un ami, par exemple, pour Jules.

En outre, si *Broadchurch* nous donne à voir des femmes violées par des hommes, se conformant globalement aux statistiques - En France, selon le Haut Conseil à l'Égalité, « toutes infractions pénales confondues, 87 % des victimes d'actes sexistes sont des femmes et 91 % des mis en cause sont des hommes »⁴⁷ - *Sweet/Vicious* prend soin au contraire de placer deux hommes dans le groupe de parole auquel se rend Jules (*S/V.* # 1.7, 40'17''), signifiant par là qu'eux aussi peuvent être victimes, sans compter qu'avec le personnage de Chloe Freeman, la série nous livre par ailleurs le portrait d'une tortionnaire féminine (fig. 15).

Mais *Broadchurch* et *Sweet/Vicious* n'établissent pas seulement les violences sexuelles comme des actes malveillants et sournois commis par des proches dans des circonstances insoupçonnées, les deux œuvres exposent aussi leurs nombreuses répercussions, en particulier du côté des victimes.

1.2. Un trouble de stress post-traumatique envahissant

1.2.a) Des victimes, la peur au ventre

Selon les stéréotypes dominants, il est courant de penser que la première réaction d'une victime de viol est d'avoir honte et se sentir coupable. Pourtant, selon le manuel de référence *Practical Aspects of Rape Investigation*, dans les faits, « l'un des principaux sentiments rapportés par les victimes est la peur »⁴⁸ (Burgess et Hazelwood, 2001). La plupart des victimes ont le sentiment d'avoir échappé de peu à la mort et se disent qu'elles ont déjà de la chance d'être en vie. C'est effectivement ce qu'il se passe dans *Broadchurch* : Trish confie à Catherine qu'elle pensait pendant le viol qu'elle allait être tuée (*Brd.* # 3.3, 39'56''). On la voit visiblement craintive et s'enfermer chez elle à double tour (*Brd.* # 3.1, 22'21''). Elle ne veut plus sortir par la suite, même lorsque sa fille Leah lui propose d'aller se promener (*Brd.* # 3.7, 15'25''). Elle avoue à Beth avoir maintenant « tellement peur »⁴⁹ (*Brd.* # 3.6, 02'21''), des termes que l'on entend quasiment à l'identique dans la bouche de Jesse, dans *Sweet/Vicious* (*S/V.* # 1.3, 01'02''). Une

⁴⁷ Voir dans la bibliographie, le *2ème état des lieux du sexisme* publié par le HCE, le 2 mars 2020.

⁴⁸ [Citation originale] « Prevailing stereotypes of rape are that the main reactions of victims are to feel ashamed and guilty after being raped. To the contrary, one of the primary feelings reported by victims is fear. »

⁴⁹ [Citation originale] « He's made me so scared. »

autre étudiante agressée évoque aussi le fait de se sentir tout le temps en danger (S/V. # 1.7, 35'56''). Jules reproche à Nate de ne « plus jamais se sentir en sécurité à cause de lui »⁵⁰ (S/V. #1.6, 29'00''). Auparavant, elle était restée cloîtrée au lit, pendant des semaines (S/V. # 1.7, 27'11'').

Ce sentiment de peur irrépressible s'accompagne d'une série de troubles, au premier rang desquels on trouve la gestion problématique d'une mémoire traumatique.

1.2.b) Des souvenirs ou trous de mémoire obsessionnels

Dans certains cas, la mémoire fait complètement défaut, comme Rachel dans *Sweet/Vicious* qui, après avoir été droguée, écrit n'avoir « aucun souvenir »⁵¹ de ce qui lui est arrivé (S/V. #1.5, 03'40''). D'autres comme Trish et Laura, qui ont été assommées, ont de vagues réminiscences. Ce sont alors les odeurs dont elles se rappellent le mieux, comme l'haleine chargée d'alcool de leur violeur. Les textures aussi sont parmi les détails les plus vivaces. Trish se remémore la terre humide sous elle et Jesse, dans *Sweet/Vicious*, évoque le béton qu'elle « peut encore ressentir »⁵² (S/V. #1.3, 06'22'').

Pour cette dernière, la mémoire n'est en aucun cas défaillante, seulement elle tourne à l'obsession : « Je continue de repasser chaque instant dans ma tête »⁵³. Jules, elle aussi, est hantée. Elle n'arrive plus à dormir et cauchemarde souvent (S/V. #1.4, 11'03'' et 17'00''). Elle est aussi sujette à des pensées intrusives, qui la mettent au mieux dans l'embarras (S/V. #1.6, 27'30''), au pire en danger (S/V. #1.1, 27'18''). Dans une moindre mesure, Trish « n'arrive pas à garder l'esprit tranquille »⁵⁴ (Brd. # 3.6, 02'21'').

Que leurs souvenirs soient flous ou accaparants, les victimes des deux séries sont dévorées par le passé. D'ailleurs, entre ne pas pouvoir oublier et ne pas pouvoir se rappeler, les experts insistent sur la similitude des traumatismes (Fitzgerald et Riley, 2000). On voit ici comment les violences sexuelles sont montrées, non comme un moment dans le temps, mais comme une expérience qui perdure alors même que l'acte lui-même est passé. Comme le décrit Jennifer Kaytin Robinson, la *showrunner** de *Sweet/Vicious*, la violence sexuelle « vit avec la *survivor** », qui a alors l'impression de ne plus être véritablement elle-même (Robinson, 2017).

⁵⁰ [Citation originale] « I don't think I'll ever feel safe again because of you. »

⁵¹ [Citation originale] « Woke up at home, hours after leaving the bar, with ripped underwear and no recollection of how I got home. »

⁵² [Citation originale] « I can still feel the concrete. »

⁵³ [Citation originale] « I keep going through every moment in my head. »

⁵⁴ [Citation originale] « I can't keep my mind still. »

1.2.c) Le phénomène de dissociation

De fait, les victimes de *Broadchurch* et *Sweet/Vicious* expérimentent un phénomène de dissociation. Trish se sent déconnectée de son corps, dans lequel « elle a l'impression de ne plus être »⁵⁵ (*Brd.* #3.2, 15'29''). Le début de l'épisode 2 la montre d'ailleurs à l'horizontale, coupée en deux par la caméra (fig. 17). Dans *Sweet/Vicious*, plusieurs victimes font état d'un symptôme de dépersonnalisation : elles se voient comme si elles étaient à l'extérieur d'elles-mêmes, comme si elles avaient « quitté leur corps »⁵⁶ (*S/V.* # 1.7, 35'56'') et qu'elles « regardaient les choses leur arriver »⁵⁷ (*S/V.* #1.2, 08'58''). Ainsi Jules se revoit-elle sortir de la soirée où elle a été agressée, alors que Kennedy est en train de lui parler. À ce moment, elle ne l'entend plus et perd complètement pied avec la réalité (*S/V.* #1.4, 24'37'').

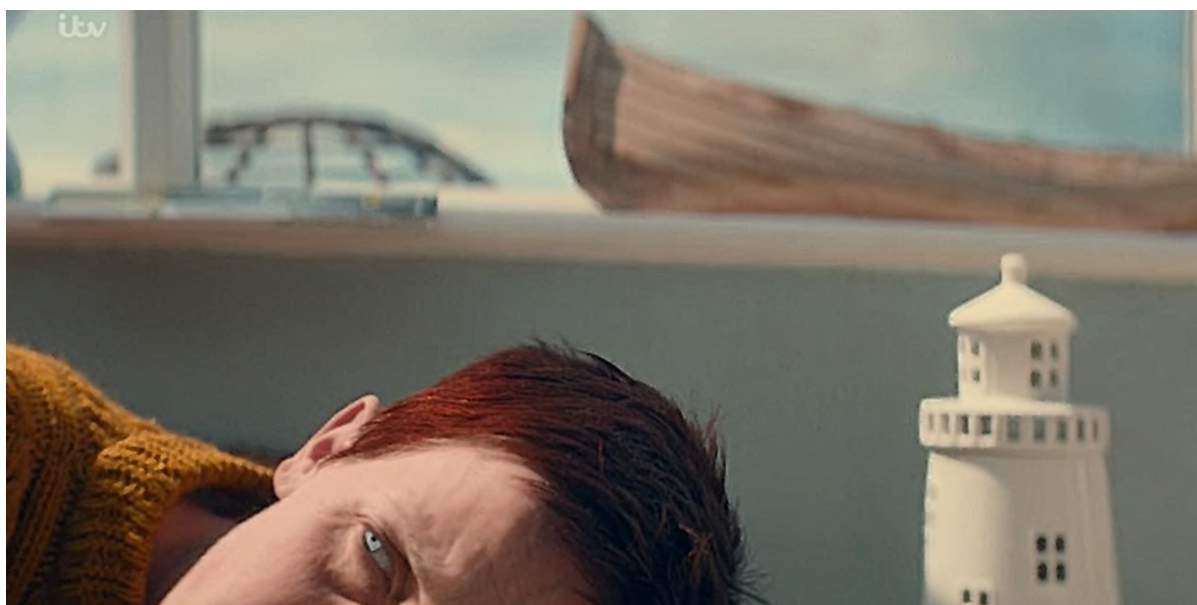


Fig. 17 | *Brd.* #3.2 | Trish déconnectée de sa nouvelle réalité

Cette distance entre le corps et l'esprit implique un rejet du premier par le deuxième. Trish « se déteste » et ne « veut plus être dans son corps, dans sa tête »⁵⁸ (*Brd.* # 3.6, 02'21''), elle aurait plutôt « souhaité être tuée »⁵⁹ (*Brd.* #3.2, 15'29''). Jules, elle, vit en permanence une sorte de dédoublement. Elle dit « se perdre dans sa tête »⁶⁰ (*S/V.* #1.2, 32'26''). Elle est déchirée et s'empêche d'être elle-même. On la voit se forcer à sourire alors qu'elle est préoccupée (*S/V.* #1.1, 05'45''), faire mine d'être insouciant quand elle est impitoyable (*S/V.* #1.1, 23'06''). Dans

⁵⁵ [Citation originale] « I feel like I'm not in my own body. »

⁵⁶ [Citation originale] « I just left my body and I watched him. »

⁵⁷ [Citation originale] « It's like I'm watching it happen to me. »

⁵⁸ [Citation originale] « I hate myself, I don't wanna be in my body, in my head. »

⁵⁹ [Citation originale] « I wish he'd just killed me. »

⁶⁰ [Citation originale] « I got lost in my own head for a minute. »

son discours, elle ment beaucoup à ses amis mais, aux groupes de parole, elle reste silencieuse (S/V. #1.7, 40'17''). À ce propos, le mutisme de Jules en des lieux où, au contraire, la parole est encouragée, peut être interprété de deux façons : soit Jules éprouve le besoin d'être authentique, pour une fois et préfère se taire plutôt que feindre, soit elle se trouve dans un état de refoulement et ne peut encore s'exprimer, l'un n'excluant d'ailleurs pas forcément l'autre. Dans tous les cas, son comportement à l'intérieur des groupes de soutien diffère grandement de celui qui est le sien le reste du temps.

De façon générale, les symptômes expérimentés par les victimes dans les deux séries - la peur viscérale, les troubles de la mémoire et du sommeil et les états dissociatifs - sont typiques du *rape trauma syndrome*^{*}, une affection courante chez les personnes ayant vécu des violences sexuelles et documentée depuis les années 70 (Herman, 92). C'est alors toute la personnalité de la victime qui s'en trouve altérée.

D'ailleurs, la fin de l'épisode 6 de *Sweet/Vicious* qui est une sorte de catharsis au cours de laquelle Jules va confronter Nate et dire la vérité à Kennedy est musicalement illustrée par *Six Feet Under*, un titre de Billie Eilish, dont les paroles commencent ainsi « À l'aide, je me suis encore perdue mais je me souviens de toi »⁶¹ (S/V. #1.6, 38'20''). En effet, Jules doit d'abord faire le deuil de celle qu'elle a été et dont elle ne se « souvient quasiment plus »⁶² (S/V. #1.3, 29'55''), avant de pouvoir être à nouveau elle-même.

1.2.d) Passé versus réalité

Dans *Broadchurch*, cette perte de soi-même, quasiment le décès de la personne, est évoqué en creux, à travers les souvenirs encadrés dans la maison de Trish. Sur plusieurs photos, on la voit sourire, entourée de son mari et sa fille, signe dissonant d'une vie heureuse révolue. De manière générale, tout rappelle le contraste entre avant et maintenant, comme les lettres *HOME*, typiquement, qui décorent la véranda et la cuisine, alors que Trish au milieu se sent désormais étrangère dans son corps et sa maison.

Les *flash-backs* sont également très importants dans les deux séries. Chacune, au cours d'un épisode, alterne des scènes au présent entrecoupées d'instant plus anciens (figs. 18 à 21). Ces moments du passé sont esthétisés et présentent une lumière et une photographie différentes du reste de la saison, afin de mieux les détacher visuellement. Dans *Broadchurch*, un travail

⁶¹ [Citation originale] « Help, I lost myself again but I remember you. »

⁶² [Citation originale] « I can't barely remember me, before the rape. »

autour du son permet en outre d'accentuer la discordance.

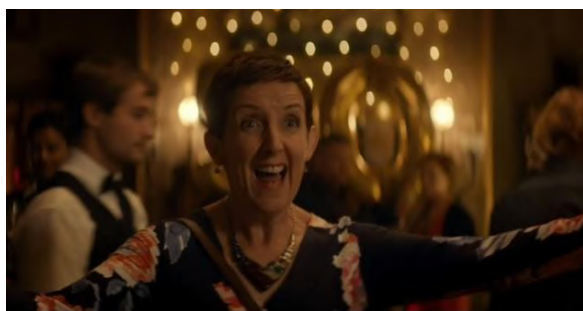


Fig. 18 | *Brd.* #3.4 | Trish pendant la soirée



Fig. 19 | *Brd.* #3.4 | Trish se souvient, à la reconstitution

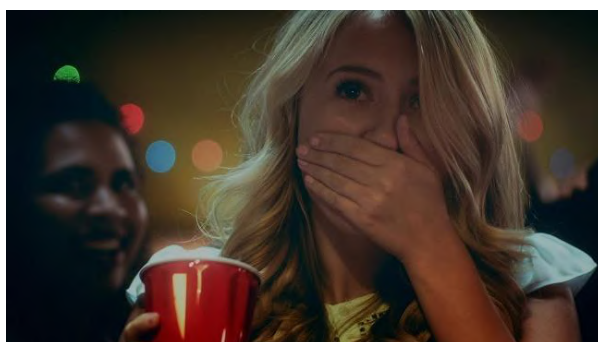


Fig. 20 | *S/V.* #1.7 | Jules pendant la soirée



Fig. 21 | *S/V.* #1.7 | Jules après un *flash-back*

À chaque fois, la mise en scène souligne le contraste entre le bonheur antérieur insouciant des deux héroïnes et le poids qu'elles ont dorénavant à porter et qui les empêche toutes deux d'aller de l'avant, d'autant que ce *rape trauma syndrome** qu'elles expérimentent a des répercussions importantes sur leur quotidien.

1.2.e) Des impacts sociaux-professionnels réels

Les conséquences du *rape trauma syndrome** peuvent, en premier lieu, être d'ordre scolaire ou professionnel : les victimes ne vont plus à leur travail comme Trish ou « échouent à l'université », telle Jesse, dans *Sweet/Vicious*, qui craint de devoir « abandonner et rentrer chez elle »⁶³, comme l'a fait Sasha (*S/V.* #1.3, 28'51''). Dans le premier épisode de la série, Kennedy découvre en outre que Jules est en probation académique et risque de perdre sa bourse (*S/V.* #1.1, 16'13''). Dans *Broadchurch*, c'est Laura Benson qui n'arrive plus à travailler, depuis qu'elle sait que son violeur est un récidiviste. Elle a du mal à se concentrer (*Brd.* #3.4, 42'28''). Lors de son témoignage, elle avoue avoir été malade dans les toilettes du bureau (*Brd.* #3.5, 01'10''). Nira, une autre victime, est également dérangée par l'enquête en cours, aussi sur son lieu de travail (*Brd.* #3.6). À deux reprises, la conseillère Beth Latimer – la première fois

⁶³ [Citation originale] « I'm failing out of school. [...] I'm probably gonna have to drop out and go home. »

accompagnée de sa supérieure Sahana Harrison – vient sur place, sans prévenir, et tente de persuader Nira de témoigner auprès des détectives, ce que celle-ci se refuse à faire. À chaque fois, Nira ressort très perturbée de l’entrevue.

Un autre type de corollaire possible du *rape trauma syndrome** affectant les victimes consiste en une certaine instabilité affective et comportementale. Trish est sujette à des sauts d’humeur dans *Broadchurch*, quand Ophelia et surtout Jules adoptent des attitudes à risque dans *Sweet/Vicious*. Déjà, l’activité de *vigilante** que Jules a développée après son agression est par nature périlleuse, mais Jules se met aussi à agir de façon exagérément violente en rouant par exemple Brady Teller de coups sanglants à la soirée Bacchanale (S/V. #1.8, 25’18’’) ou en se conduisant, sinon, de manière irréfléchie. Croisant Nate dans un bar du campus qui la défie du regard, elle décide de l’affronter alors même qu’elle n’est clairement pas en état de le faire, ayant consommé auparavant une quantité importante d’alcool (S/V. #1.7, 33’59’’). À l’avenant de ce genre d’imprudences, Ophelia, son acolyte, veut retourner au combat juste après avoir échappé à une tentative de viol (S/V. #1.5, 27’47’’).

Évidemment, les relations amoureuses et la sexualité s’en trouvent aussi compliquées, à l’image de Jules qui assène, par réflexe, un coup de poing dans la gorge de Tyler, un jour qu’il l’approche dans la rue (S/V. #1.3, 07’23’’). Par la suite, elle se dérobe quand il tente de la toucher (S/V. #1.3, 20’35’’) et le repousse brutalement en plein ébat (S/V. #1.6, 27’30’’).

Les amitiés, enfin, sont mises à rude épreuve, surtout si la victime ne se confie pas. Bien souvent, en effet, le crime sexuel est gardé pour soi.

1.3. Des violences sexuelles non dénoncées

1.3.a) Un crime gardé secret

Les violences sexuelles sont parmi les crimes contre les personnes les moins dénoncés. Malgré une augmentation globale du nombre de déclarations ces dernières années, en 2018 aux États-Unis, à peine un viol ou une agression sexuelle sur quatre faisait l’objet d’une plainte (Morgan et Oudekerk, 2019). Au Royaume-Uni, en 2017, près d’un tiers des victimes de viol, d’agression par pénétration ou de tentative d’agression, n’avaient parlé à personne de leur plus récente expérience (Flatley, 2018). Les deux séries respectent bien cet état de fait. Dans *Sweet/Vicious*, Jesse refuse de consulter un médecin, elle ne veut pas « que quelqu’un sache »⁶⁴

⁶⁴ [Citation originale] « I can’t go to the nurse, I don’t want anyone to know. »

(*S/V.* #1.3, 01'03''). Dans *Broadchurch*, Laura Benson dit n'avoir « parlé à personne »⁶⁵ de son viol, pas même à son mari qu'elle vient d'épouser (*Brd.* #3.4, 44'38''). Le détective Hardy, lui, n'apprend le cyber-harcèlement sexuel qui vise sa fille Daisy que grâce à l'intervention de Chloe Latimer, une de ses camarades de classe (*Brd.* #3.5, 32'13''). Comme dans un écho, Jules non plus, dans *Sweet/Vicious*, ne voulait pas que son père soit au courant. Lors de son examen post-viol, on la voit paniquer rien qu'à l'idée (*S/V.* #1.7, 21'46''). Plus tard, elle ne se confie à aucune de ses amies, Kennedy incluse, même si Jules reconnaît dans le pilote* que, « tant de fois »⁶⁶, elle aurait voulu lui en parler (*S/V.* #1.1, 16'13'').

Alors, si l'envie de s'épancher est là, pourquoi la confiance n'a-t-elle pas lieu ? Déjà parce que le stigmate associé au viol paraît indélébile : « Aux yeux de tous, je serai à jamais celle qui a été violée »⁶⁷ se désole Nira dans *Broadchurch* (*Brd.* #3.6, 11'51''). Mais surtout, les victimes cherchent à protéger leur entourage. Trish, refuse que « quiconque soit au courant »⁶⁸ (*Brd.* #3.1, 20'33'') et reste au début à distance de Catherine, de peur de lui gâcher le souvenir de sa soirée d'anniversaire (*Brd.* #3.3, 19'22''). Nira ne veut pas non plus que sa famille soit « bouleversée »⁶⁷ (*id.*).

Dans *Sweet/Vicious*, lorsque Jules franchit enfin le pas, elle tente, face à Kennedy, de justifier a posteriori son silence prolongé (*S/V.* #1.6, 35'05'').

J'étais terrifiée à cette idée, me tenir comme ça devant ta porte et juste briser tout ce que tu connaissais en te disant simplement la vérité.⁶⁹

Frieder, *Sweet/Vicious*, #1.6, *Fearless*, 2017

Assurément, la fin de la scène la montre seule, effondrée, au bout d'un couloir dont toutes les portes sont fermées (fig. 22). La métaphore est parlante : Jules, qui vient déjà de parcourir un long chemin, isolée de tous, est maintenant coincée et semble n'avoir plus aucune option. Il semblerait alors que briser le mur du silence et dénoncer la violence subie serait, certes, une étape indispensable vers l'apaisement, mais elle n'en annoncerait pas moins le début de nouvelles épreuves pour les victimes.

⁶⁵ [Citation originale] « I was raped and I never told anyone. »

⁶⁶ [Citation originale] « There's so much you don't know. I wanted to tell you so many times. »

⁶⁷ [Citation originale] « If I report it, I'll have to tell my family. And they'll be upset. And they'll tell others and... to all those people, I'll forever be the girl that was raped. »

⁶⁸ [Citation originale] « I don't want anyone knowing. »

⁶⁹ [Citation originale] « I was terrified of this, of standing in your doorway and just shattering everything that you once knew by just telling you the truth. »



Fig. 22 | *S/V* #1.6 | Jules, sans issue

1.3.b) La plainte, un nouveau calvaire

Au stade de la plainte, le premier problème qui se pose est la lourdeur du système. Dans *Sweet/Vicious*, Ophelia croise Hailey McMahon au poste de police. Cette dernière lui confie qu'elle est là depuis tôt le matin mais qu'elle n'a toujours pas pu déposer sa plainte, ils la font « juste attendre dans différentes sections »⁷⁰. Avant cela, Hailey avait tenté de porter son dossier auprès de l'administration de l'université, mais ils l'avaient renvoyée en disant qu'elle n'avait pas assez d'éléments valides (*S/V*. #1.2, 08'58'').

Notons que, dans la série, les victimes sont rarement prises au sérieux par les institutions. Lors de sa première audience, Jules est accusée implicitement par la responsable de l'université d'être jalouse de la relation amoureuse que Nate entretient avec Kennedy ou de vouloir nuire à sa réputation, en tant que quarterback de l'équipe de football et l'une des personnes les plus en vue du campus (*S/V*. #1.7, 31'10''). Plus tard, la même responsable mettra en doute la probité de Jules, notamment sur le plan sexuel, en demandant à l'une des témoins si elle change souvent de partenaire (*S/V*. #1.9, 05'59''). Elle remettra aussi en cause le fait qu'il s'agisse bien d'un viol, incitant les différentes parties à témoigner plutôt d'un rapport sexuel consensuel.

Par un effet miroir, dans *Broadchurch*, Laura Benson se méfie des médias et de la

⁷⁰ [Citation originale] « They just keep making me wait in different areas. »

justice. « Je sais comment on traite les femmes comme moi »⁷¹ dit-elle aux policiers (*Brd.* #1.5, 1'13"). Le soir de son attaque, elle avait bu, elle était maquillée et joliment habillée ; selon elle, tous ces éléments auraient été à charge contre elle, si elle avait porté plainte. Effectivement, au vu du comportement de *DC* Katie Harford, la jeune agent-déetective aux dents longues, on peut imaginer que les craintes de Laura Benson, si elle s'était rendue au commissariat immédiatement après son viol, se seraient révélées fondées. Vis-à-vis de Trish Winterman, Harford manque clairement de sollicitude, elle doute d'elle, se réfère à elle de façon anonyme et moque ses tergiversations (*Brd.* #1.1 et #1.2). Au contraire, *DS* Miller, plus expérimentée, fait preuve de beaucoup de tact et d'empathie (fig. 23) - nous reviendrons d'ailleurs sur ce contraste dans le dernier chapitre. Toujours est-il que l'interview de Trish par Miller au début du premier épisode de la saison constitue quasiment la représentation parfaite de la marche à suivre pour la police puisque Miller se conforme exactement à ce qui est recommandé dans *Practical Aspects of Rape Investigation* (Burgess et Hazelwood, 2001, p. 42). Elle reconforte Trish, l'encourage, complimente sa bravoure, la laisse aller à son rythme, etc.



Fig. 23 | *Brd.* #3.1 | *DS* Miller à l'écoute de Trish

Respectant aussi les conseils en vigueur, son supérieur *DI* Hardy promet à Laura et Trish une investigation méticuleuse et les assure à plusieurs reprises de son implication dans l'enquête. Malgré cela, impatient de mettre un terme aux exactions d'un homme qu'il soupçonne rapidement d'être un violeur en série, Hardy ne va pas pouvoir s'empêcher de presser Trish afin qu'elle témoigne au plus vite, outrepassant son état émotionnel fragile, une démarche contre-productive puisque Trish va très mal supporter la nature fondamentalement

⁷¹ [Citation originale] « I know how women like me get treated. »

envahissante de ce type d'interrogatoire policier. En plus de la questionner sur des détails forcément intimes, Miller et Hardy s'enquière de sa vie privée, notamment sexuelle. Illes lui demandent à quand remonte son dernier rapport. Or Trish, ayant commis une infidélité avec Jim, le mari de Catherine, refuse catégoriquement de répondre (*Brd. #1.2, 37'44''*). Devant sa réaction furieuse, les deux détectives doutent immédiatement d'elle. « Que nous cache-t-elle d'autre ? »⁷² demande Hardy (*Brd. #1.2, 43'56''*).

Dans *Sweet/Vicious* aussi, n'importe quel détail peut se retourner contre une victime de violences sexuelles. On entend évoquer à un moment donné le cas d'une étudiante dont la plainte n'a pas abouti. À plusieurs reprises, elle avait contacté son violeur après les faits pour récupérer auprès de lui un bracelet auquel elle attachait une valeur sentimentale et cela a joué en sa défaveur (*S/V. #1.8, 03'05''*).

Ces différents détails rappellent des exemples bien connus de la réalité, à commencer par celui de Chanel Miller, au procès de Brock Turner. Deux témoins oculaires ont certifié qu'elle était évanouie au moment de son agression, ce qui ne laisse aucun doute sur l'absence de consentement possible. Malgré cela, Chanel Miller s'est vu poser une kyrielle de questions concernant sa vie privée. Les avocats de la défense sont même allés jusqu'à lui demander quel genre de faveur elle réservait à son petit ami (Baker, 2016). Souvenons-nous aussi de Nafissatou Diallo, soupçonnée d'avoir monté de toutes pièces les charges contre Dominique Strauss-Kahn, sous prétexte qu'à sa sortie de la chambre d'hôtel, elle n'était ni hystérique, ni en larmes, un autre mythe courant à propos des victimes de viol selon *Practical Aspects of Rape Investigation* (Burgess et Hazelwood, 2001, p. 30).

D'ailleurs l'une des premières questions que pose Trish face aux équipes de police dans *Broadchurch*, c'est : « Est-ce que vous me croyez ? »⁷³ (*Brd. #3.1, 13'20''*), la crédibilité des victimes étant systématiquement sujette à caution.

1.3.c) *He said, she said*

Dans *Sweet/Vicious*, c'est le personnage de Nate Griffin qui résume le mieux ce phénomène de *He said, She said* (« Il a dit, Elle a dit » en français), à savoir l'appréciation sociale à géométrie variable qui pèse sur la recevabilité des témoignages féminins par rapport à leurs pendants masculins.

⁷² [Citation originale] « What else isn't Trish telling us? »

⁷³ [Citation originale] « Do you believe me? »

9 fois sur 10, elles le veulent, même quand elles disent non. La seule fois où elles ne voulaient vraiment pas, c'est ma parole contre la leur.⁷⁴

Robinson, *Sweet/Vicious*, #1.10, *Pure Heroine*, 2017

Effectivement, jusqu'à présent, on constate qu'en cas de récits diamétralement opposés entre victimes féminines et agresseurs masculins, la balance a largement été favorable aux hommes. Aux États-Unis, Anita Hill et Christine Blasey Ford ont toutes les deux mis leur carrière et leur réputation en jeu afin de témoigner des agissements des juges respectifs Clarence Thomas et Brett Kavanaugh, ce qui ne les a nullement empêchés d'être tous deux nommés à la Cour Suprême. En France, le ministre Gérard Darmanin est resté en poste malgré les deux accusations qui ont été portées contre lui en 2018, l'une pour viol, l'autre pour abus de faiblesse. Par deux fois mis en cause pour un échange de faveurs sexuelles contre une intervention en tant qu'homme de pouvoir, Darmanin a été réélu maire de Tourcoing au premier tour des dernières municipales, avec plus de 60% des suffrages (Floc'h, 2020) avant d'être désigné ministre de l'Intérieur en juillet 2020.

Dans *Sweet/Vicious*, les témoignages en parallèle de Jules et Nate (figs. 24 et 25) sont un moment fort de la saison qui illustre la façon dont on peut percevoir un même fait, selon qui le rapporte et surtout, selon le crédit que l'on accorde à celui ou celle qui le rapporte. Jules dit qu'elle s'est évanouie, Nate dit qu'elle semblait l'attendre dans son lit. Elle dit qu'elle a protesté et s'est exclamé « Nate, non ! »⁷⁵, il rapporte qu'elle a gémi son nom, de façon intime (*S/V*. #1.9, 10'11'').

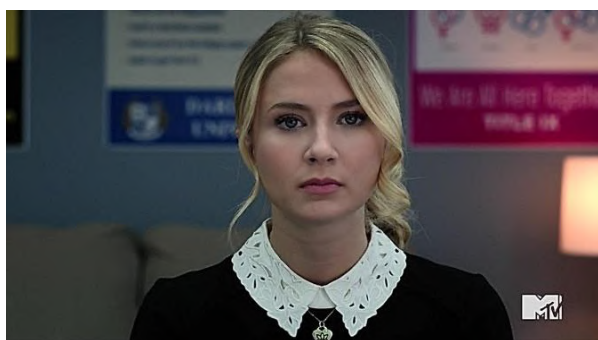


Fig. 24 | *S/V*. #1.9 | Jules témoigne

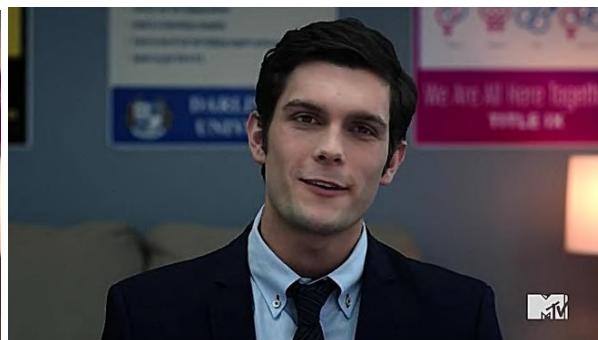


Fig. 25 | *S/V*. #1.9 | Nate témoigne

Ce sont donc deux poids, deux mesures qu'affrontent les victimes de violences

⁷⁴ [Citation originale] « 9 times out of 10, these girls want it even when they say they don't. And the one time they actually didn't, it's my word against theirs. »

⁷⁵ [Citation originale] « (*Jules*) The room was spinning and I passed out / (*Nate*) Jules was laying in my bed, sort of waiting for me. [...] / (*Jules*) I said « Nate, no ! » / (*Nate*) She started moaning, you know, she said my name »

sexuelles, qui s'en trouvent d'autant fragilisées et vont devoir puiser de nouvelles ressources afin de remonter la pente.

1.4. Des victimes à la reconquête d'elles-mêmes

1.4.a) Une guérison en dents de scie

Après la période critique, qui suit la survenue des violences, suit un long processus de rétablissement. « Je veux aller mieux »⁷⁶ chante Jules, en dansant frénétiquement (*S/V.* #1.7, 25'36''), quand Trish se demande « combien de temps cela va durer »⁷⁷. Justement, ce chemin qui doit les mener vers le soulagement n'est pas « une route droite », comme le lui explique Beth Latimer : « Certains jours seront plus durs que d'autres »⁷⁷ (*Brd.* # 3.6, 02'21''). Elle-même a dû surmonter l'assassinat de son fils, Danny, dans la saison 1 et il y a « beaucoup de jours où elle n'a pas réussi à faire face »⁷⁸ (*Brd.* # 3.3, 19'22''). On retrouve cette même idée de guérison en dents de scie dans *Sweet/Vicious* avec le personnage de Jesse qui avoue, « hier, se sentir bien ; aujourd'hui, plus tellement »⁷⁹ (*S/V.* #1.3, 28'51'').

Pour reprendre le contrôle de leur vie, certaines victimes essaient d'être physiquement dans l'action, comme Jules qui s'investit dans sa mission de justicière nocturne ou Trish qui éprouve le « besoin »⁸⁰ de revivre, consciente cette fois, les événements traumatiques qu'elle a subis. Lors de la reconstitution de la scène de crime, elle insiste pour jouer son propre rôle (*Brd.* # 3.4, 06'15''). Néanmoins, aucune de ces tentatives ne s'avère véritablement efficace, surtout si le sceau du déni pèse toujours.

1.4.b) La sortie du déni

Aux yeux d'Ophelia, parler serait « la meilleure chose que Jules peut faire pour elle-même »⁸¹ (*S/V.* #1.7, 34'09''). Or nous avons vu qu'il s'écoule parfois plusieurs années avant qu'une victime n'accepte de parler. Dans cette libération difficile de la parole, une étape est cruciale en particulier : concéder ce qui est véritablement arrivé.

⁷⁶ [Citation originale] « I wanna get better. »

⁷⁷ [Citation originale] « (*Beth*) It's not a straight road. Some days will be harder than others. / (*Trish*) How long is this gonna last, Beth? »

⁷⁸ [Citation originale] « (*Trish*) I don't know how you've coped. / (*Beth*) Plenty of days, I haven't. »

⁷⁹ [Citation originale] « Yesterday I felt okay. Today, not so much. »

⁸⁰ [Citation originale] « No, no, let me do this. I need to. »

⁸¹ [Citation originale] « You should go talk to someone. It's the best thing you can do for yourself right now. »

Ce n'est qu'au sixième épisode, face à Kennedy, soit plusieurs mois après les faits, que Jules parvient à associer dans la même phrase, les termes « Nate » « viol » et « moi »⁸² (*S/V.* #1.6, 35'05''). Quant à Trish, après avoir passé deux jours dans le silence complet, prostrée chez elle, elle a beaucoup de mal à s'exprimer dans l'épisode 1, alors même que c'est elle qui fait la démarche de porter plainte et accepte de se rendre dans un *rape center**. Lorsqu'elle est questionnée par *DS* Miller et *DI* Hardy, elle est encore dans le refoulement et après avoir beaucoup hésité, préfère mentionner une « relation sexuelle »⁸³ imposée plutôt qu'un viol à proprement parler (*Brd.* # 3.1, 06'44''). Faisant cela, Trish se comporte exactement comme le décrit l'auteure Virginia Despentès dans son essai *King Kong Théorie*, lorsqu'elle y cite une intervenante de ligne d'écoute : « La plupart du temps, une femme qui parle de son viol commencera par l'appeler autrement » (Despentès, 2006, p. 38). En ce qui concerne Trish, il faut attendre le retour de sa fille Leah dans l'épisode suivant avant qu'elle ne mette les mots justes sur les événements. Elle emploie alors le terme « violée »⁸⁴ pour la première fois et le répète trois fois de suite, comme pour mieux s'en convaincre. Cette formulation à voix haute libère aussitôt les émotions, elle fond en sanglots (*Brd.* # 3.2, 33'08'').

Toutefois, admettre les faits, aussi crus et cruels soient-ils, n'est qu'une première étape pour les victimes qui doivent aussi reconnaître leur vulnérabilité. Devant Ophelia, Jules tombe finalement le masque et convient qu'elle « ne s'en sort pas bien »⁸⁵ (*S/V.* #1.3, 29'55''). Affirmer sa propre défaillance et confesser, comme Trish que l'on a « l'impression de se noyer »⁸⁶ (*Brd.* # 3.6, 02'21''), c'est ne plus se mentir à soi-même et, par extension, ne plus vouloir mentir tout court. Il est alors temps d'en finir avec les secrets. Jules va par exemple trouver Nate directement. Elle n'a plus rien à perdre et met cartes sur table.

J'ai souri et fait semblant et dit que j'allais m'enfuir et j'ai fait tout ce que je pouvais, sauf ça : te dire à quel point je me sens seule et brisée en te regardant avec ma meilleure amie, comme si rien ne s'était passé. Parce que tu ne portes pas ça comme moi et je te déteste pour ça. Et je... je t'envie pour ça. Et je voulais juste... je pensais que tu devais enfin savoir.³⁹

Frieder, *Sweet/Vicious*, #1.6, *Fearless*, 2017

⁸² [Citation originale] « Nate ra.. raped me. »

⁸³ [Citation originale] « And er.. someone was em... He-he was having sex with me. »

⁸⁴ [Citation originale] « He-he knocked me out... and he raped me. I was raped, Leah. I've been raped. »

⁸⁵ [Citation originale] « You're right, I'm not dealing well. »

⁸⁶ [Citation originale] « I feel like I'm sinking, Beth. »

Cette énonciation de son mal-être est paradoxalement une forme de puissance, comme le prouve l'attitude sidérée de Nate qui bat en retraite et quitte la pièce (*S/V.* #1.6, 29'00''). Dire la vérité permet en effet aux victimes de retrouver un certain ascendant, quand bien même il s'agit d'un aveu de faiblesse. Ainsi, lorsque Trish avoue à Catherine avoir été, le temps d'une matinée, la maîtresse de son mari Jim, elle prend paradoxalement le dessus sur Catherine. Exposer la vérité lui redonne de la force. Alors même qu'elle se place elle-même en situation de faute évidente, Trish, dont on comprend qu'elle a parfois été dans l'ombre de son amie, plus séduisante qu'elle et dont le mariage semblait encore tenir malgré ses failles, reprend confiance en elle. La situation se renverse et, finalement, c'est elle qui chasse Catherine de chez elle (*Brd.* # 3.6, 35'07'').

Cependant, si la parole est libérée, elle n'est complètement libératrice que si elle s'accompagne d'un sentiment de justice. En effet, « parler n'a jamais aidé »⁸⁷ le mari de Beth, Mark Latimer, qui ne peut surmonter la mort de leur fils Danny, tant qu'il sait que son assassin, Joe Miller, court toujours. Il tente de mettre fin à ses jours (*Brd.* # 3.7, 13'23''). C'est aussi ce que laisse transparaître Jules, lorsqu'elle éclate de rire, de façon sarcastique, en réponse à l'organisatrice d'un groupe de parole qui lui demande si elle se sent mieux (*S/V.* #1.7, 40'17''). Ce n'est qu'une fois que Nate sera reconnu coupable par l'université que Jules ne ressentira le pouvoir positif du discours : « J'ai pu dire ma vérité et rien que cela est plus libérateur que tu ne pourrais jamais le savoir »⁸⁸ concède-t-elle finalement, devant son amie Mackenzie (*S/V.* #1.9, 26'52'').

1.4.d) Un entourage à l'écoute

Si les victimes peuvent parler, c'est aussi que des personnes compatissantes sont là pour les épauler et les écouter. Anna Palmer, l'assistante de service social du *rape center** assure dès le départ à Trish qu'il y a « beaucoup de soutien pour ce qu'elle vit. Il y a des gens qui prendront soin d'elle, l'aideront et la guideront »⁸⁹ (*Brd.* # 3.1, 12'42''). On est ici à l'opposé du film *Les Nuits avec mon Ennemi* (1991) puisqu'il s'agit d'une reconnaissance complète des services d'aide aux victimes. Effectivement, Trish rencontre Beth régulièrement lors de séances de soutien (fig. 26) et Jules se rend à de nombreux groupes de parole (fig. 27).

⁸⁷ [Citation originale] « We talked all the time and it never helped. »

⁸⁸ [Citation originale] « I got to tell my truth and that, alone, is more liberating than you could ever know. »

⁸⁹ [Citation originale] « There's a lot of support for what you're going through. There are people who will look after you, help you and guide you. »



Fig. 26 | *Brd.* #3.3 | Trish conseillée par Beth



Fig. 27 | *S/V.* #1.7 | Jules à un groupe de parole

En dehors de ces espaces spécifiques, les victimes sont aussi encouragées à se confier par leur entourage, qu'il soit amical comme Ophelia dans *Sweet/Vicious* (*S/V.* #1.7, 34'09'') ou professionnel comme *DS* Miller, dans *Broadchurch*. Face à la détresse de Trish, cette dernière ne peut s'empêcher d'enfreindre le règlement et lui confie en cachette son numéro de téléphone personnel (*Brd.* # 3.1, 20'33''). Ce comportement non conforme au protocole lui vaudra, juste après, une réprimande de son supérieur *DI* Hardy et donnera lieu à un vif échange de propos, Miller refusant de reconnaître un manque de sa part et plaidant pour plus d'humanité (*Brd.* # 3.1, 22'44''). En agissant ainsi, en privilégiant la sororité à la discipline, Miller s'inscrit dans une tendance très affirmée, dans *Broadchurch* comme dans *Sweet/Vicious*, où l'on constate que les femmes sont le plus à l'écoute des autres femmes.

1.5. La dimension cruciale de la sororité

1.5.a) Des femmes présentes, les unes pour les autres

Dans les deux séries, la sororité est une dimension capitale. Les femmes sont très présentes, les unes pour les autres. « Laisse-moi t'aider »⁹⁰ implore Ophelia auprès de Jules (*S/V.* #1.3, 29'55''), « Je suis là en cas de besoin, quel qu'il soit »⁹¹ promet Beth à Trish (*Brd.* #3.2, 15'29''). Suivant l'exemple familial, Chloe Latimer, sa fille, prend l'initiative d'aller trouver Daisy Hardy lorsqu'elle apprend le *revenge porn** dont elle est l'objet. Elle ne la connaît pas encore mais, peu importe, elle se dit qu'elle a probablement « besoin d'une amie »⁹² (*Brd.* #3.4, 30'41'').

Cette empathie émotionnelle féminine est constante. Dans *Sweet/Vicious*, Jules et

⁹⁰ [Citation originale] « I'm on your side and I just want to help. So let me help. »

⁹¹ [Citation originale] « I'm here for whatever you need. »

⁹² [Citation originale] « I know you're new. It's hard. I thought maybe you'd need a friend. »

Ophelia sont visiblement affectées par ce qu'elles observent et ce qu'elles entendent, en particulier s'il s'agit du récit d'une victime de violences. Dans *Broadchurch*, DS Miller et Beth Latimer peinent toutes deux à cacher leurs émotions lors de la reconstitution du crime, au cours de laquelle Trish est bouleversée – jusqu'à en être malade. Au contraire, dans le même temps, le chef détective Hardy est, lui, concentré sur les avancées potentielles de l'enquête (*Brd.* # 3.4, 06'15'').

La compassion féminine se double d'un contact des corps. Les femmes s'enlacent, s'étreignent (fig. 28), elles se soutiennent physiquement autant que moralement. Trish demande souvent à Beth de lui tenir la main (*Brd.* # 3.4, 06'15''). Jules est prise dans les bras d'Ophelia (*S/V.* #1.6, 30'34''), de Kennedy aussi (*S/V.* #1.8, 36'12''). Toutes les deux lui tiennent la main, en attendant le verdict de l'université (fig. 29).



Fig. 28 | *Brd.* #3.4 | Trish enlacée par sa fille Leah



Fig. 29 | *S/V.* #1.9 | Jules soutenue par ses amies

Ce toucher féminin est d'autant plus remarquable qu'il est facilement accepté voire recherché par les victimes alors qu'au contraire, certaines d'entre elles redoutent et rejettent le contact des hommes, comme Jules, dans *Sweet/Vicious*, qui, nous l'avons vu, éprouve beaucoup de difficultés à laisser Tyler l'approcher. Il semblerait alors que, du point de vue des victimes, l'homme de façon générale peut être synonyme de danger quand les femmes, en revanche, n'en représentent jamais un ; sans compter que la gestuelle réconfortante féminine s'accompagne d'une communication fondamentalement positive.

1.5.c) Des encouragements constants

Sur le ton de l'humour ou beaucoup plus sérieusement selon les moments, Ophelia fait beaucoup d'éloges à Jules dont elle admire autant la force physique que le courage mental. Beth

se dit également « impressionnée » par Trish, qu'elle trouve « si forte »⁹³ (*Brd.* # 3.6, 02'21''). On pourrait continuer longuement, tant les compliments que s'échangent les femmes entre elles dans les deux séries sont nombreux. Citons juste ce dialogue en particulier dans *Sweet/Vicious* qui résume parfaitement l'idée maîtresse des deux œuvres : « Tu es une femme forte et belle et rien ne peut te briser, à moins que tu ne lui en donnes la permission »⁹⁴ (*SV.* #1.10, 29'25''). La phrase est particulièrement mémorable, dans la mesure où elle consacre l'idée qu'une victime ne le reste pas. Aucune femme n'est obligée de porter éternellement le stigmate associé traditionnellement au viol et que Virginia Despentes dénonce d'ailleurs vivement.

Ma survie en elle-même est une preuve qui parle contre moi. [...] Car il faut être traumatisée d'un viol, il y a une série de marques visibles qu'il faut respecter : peur des hommes, de la nuit, de l'autonomie, dégoût du sexe et autres joyeusetés. On te le répète sur tous les tons : c'est grave, c'est un crime, les hommes qui t'aiment, s'ils le savent, ça va les rendre fous de douleur et de rage.

Despentes, *King Kong Théorie*, 2006, pp. 39-40

Au contraire, Despentes refuse cette victimisation qui participe selon elle d'un maintien en vulnérabilité des femmes, prises en étau dans une société qui leur apprend d'un côté à ne pas se défendre en cas d'agression sexuelle et leur inculque de l'autre l'idée qu'il s'agit d'un crime dont elles ne doivent pas se remettre (*id.*, p. 47). Justement, dans *Broadchurch*, l'assistante sociale assure à Trish Winterman le pouvoir de perdurer, au-delà de l'épreuve qu'elle traverse : « Vous survivrez à ça »⁹⁵ lui promet-elle (*Brd.* # 3.1, 12'42'').

C'est donc une parole foncièrement bienveillante qui se transmet de femmes en femmes, dans *Broadchurch* et *Sweet/Vicious*, qui plus est lorsqu'elle a lieu au sein d'une amitié.

1.5.e) Insubmersibles amitiés féminines

Pourtant malmenées au fil du temps, les amitiés féminines semblent résister à tout, en témoigne la complicité de DS Miller et Beth Latimer dans *Broadchurch* (*Brd.* # 3.2, 13'45''), alors même que, deux saisons auparavant, le mari de l'une a assassiné le fils de l'autre. Dans *Sweet/Vicious*, si, dans un premier temps, Kennedy ne sait plus à quel saint se vouer lorsqu'elle

⁹³ [Citation originale] « You're so strong, I'm so impressed. »

⁹⁴ [Citation originale] « You are a strong and beautiful woman and nothing can break you, unless you give it permission. »

⁹⁵ [Citation originale] « You will survive this. »

apprend que Nate son petit ami, est accusé de viol par sa meilleure amie, elle suit finalement son instinct et, encouragée par Ophelia, va retrouver Jules avec qui elle se réconcilie (*S/V.* #1.8, 36'12''). Elle la pousse alors à reprendre le dépôt de sa plainte auprès de l'université. En retour, Jules l'aide à surmonter la rupture avec Nate.

Dans la série, la représentation des amitiés féminines est en outre originale, pour deux raisons. Premièrement, il n'y a jamais de compétition entre elles. Jules est amie avec Kennedy. Elle rencontre Ophelia qui devient, à son tour, amie avec Kennedy. Le cliché du crêpage de chignon est totalement écarté. Deuxièmement, les amitiés sont mises au même rang que les relations amoureuses et lorsqu'il y a conflit entre deux amies, la mise en scène illustre la dispute de façon aussi dramatique que s'il s'agissait d'un couple. À bien des égards, la *rupture* entre Jules et Kennedy de l'épisode 6 est même plus signifiante que la scène qui précède immédiatement et au cours de laquelle Jules se sépare de Tyler (*S/V.* #1.6, 35'05'').

Mais la raison pour laquelle les relations féminines sont aussi déterminantes dans les deux séries, c'est qu'un combat sous-jacent se devine à chaque fois. Si les femmes sont unies et choisissent de le rester, c'est parce qu'elles doivent lutter ensemble contre des hommes qui les malmènent et qu'elles ne doivent surtout pas « laisser gagner »⁹⁶, selon la formule de Beth Latimer (*Brd.* #3.3, 19'22''), formule que Leah Winterman, la fille de Trish, reprend d'ailleurs exactement par la suite (*Brd.* #3.7, 38'22''). C'est ainsi que Trish et Catherine balayent rapidement leurs différents en fin de saison, face à la menace masculine qu'elles sentent peser sur toutes les femmes.

Ce faisant, *Broadchurch* dessine les contours d'une fracture sociale disloquant toute la communauté et qui se retrouve, à l'échelle d'un campus, de façon très similaire dans *Sweet/Vicious*. En plus d'offrir une représentation des crimes sexuels nuancée, subtile et conforme aux constats des spécialistes, les deux séries dépeignent une société profondément déséquilibrée, notamment dans un contexte genré.

⁹⁶ [Citation originale] « You can't let him win. We will not let them win. »

Chapitre 2 : La société sur le banc des accusés

2.1. « *A men's world* », un monde au masculin

2.1.a) Un environnement machiste

Les deux séries dépeignent une société infiltrée par le machisme, à commencer, dans *Sweet/Vicious*, par le thème de la soirée « Putes et PDGs », auquel Nate Griffin, l'organisateur, semble particulièrement tenir (*S/V.* #1.7, 1'05''). Il paraît convaincu en effet que seules les femmes peuvent être des « putes », alors même que Kennedy lui fait remarquer que « On est en 2015, #LePatronEstUneFille »⁹⁷. De façon révélatrice, lors de sa toute première apparition à l'écran, Nate est acclamé par un étudiant qui passe et l'interpelle, en disant : « C'est toi, l'homme ! »⁹⁸, sous-entendu « l'homme de la situation » qui permettra à l'université de remporter le championnat de football américain. Il n'empêche que ce raccourci montre de quelle façon Nate incarne aux yeux des autres étudiants un certain idéal viril de référence (*S/V.* #1.1, 16'13'').

Dans l'épisode suivant, des basketteurs raillent dans les vestiaires Chloe Freeman, dont les seins ont été photographiés, à son insu, par Miles Forrester. Depuis, la photo circule sur tout le campus. Dans la scène, à l'avant-plan, l'un des joueurs est visiblement exaspéré par la conversation de ses coéquipiers. On en perçoit d'autant la récurrence du propos. Le corps des femmes, mis à disposition des hommes, paraît être quotidiennement matière à plaisanteries licencieuses (*S/V.* #1.2, 15'22'').

Les femmes participent en outre d'une forme d'apparat puisqu'elles sont la caution manifeste de leur compagnon. À deux reprises, Nate se demande « de quoi il aura l'air » à un évènement public sans Kennedy à ses côtés (*S/V.* #1.3, 14'07'' et #1.8, 12'59''), la même Kennedy qui confie à Jules que sa mère a dû mettre un terme à sa carrière pour satisfaire les exigences d'un mari « traditionnel »⁹⁹. Maintenant que leurs enfants ont grandi, elle lui paraît socialement démunie (*S/V.* #1.3, 24'35''). Ce qui est souligné ici, c'est bien l'aspect patriarcal de notre société, que moque d'ailleurs Ophelia, surtout lorsqu'il pousse les policiers à soupçonner uniquement des hommes d'être le *vigilante** (*S/V.* #1.6, 3'26'').

⁹⁷ [Citation originale] « (*Jules*) Wait! Are you guys still doing « Hos and CEOs »? / (*Kennedy*) You guys realise you're gonna be the hos, right? We are not coming to your party dressed like some tired-ass slutty secretary. It is 2015, #GirlBoss. / (*Jules*) Preach it, sister! »

⁹⁸ [Citation originale] « You're the man! »

⁹⁹ [Citation originale] « She had a full career but my dad was a traditional guy so she gave it up to raise us. You know, now I look at her and my sister is about to graduate high school and, like, what does my mom have? »

Broadchurch dépeint de la même façon une profusion de comportements sexistes, en particulier au sein de la cellule familiale. Lindsay Lucas fait la vaisselle dans la cuisine pendant que son mari Clive se sert une bière et son fils Michael regarde la télévision (*Brd.* #3.3, 43'42''). Jim Atwood rentre chez lui pour trouver sa femme Catherine qui l'attend et son repas déjà prêt et servi (fig. 30). Il dénigre le fait qu'elle lui ait « encore »¹⁰⁰ cuisiné des pâtes (*Brd.* #3.3, 41'30''). On découvre plus tard qu'il l'a rentrée dans son répertoire téléphonique sous le nom de « *The Missus* », terme anglais familier, à connotation sexiste, signifiant selon le dictionnaire Larousse « la madame / la patronne / ma bourgeoise » (*Brd.* #3.5, 20'15'').



Fig. 30 | *Brd.* #3.3 | Catherine attend son mari, Jim

Lors d'un repas en famille également, le père de la détective *DS* Miller insinue que les statistiques concernant les violences faites aux femmes seraient exagérées (*Brd.* #3.6, 25'20''). Quant à Leo Humphries, sa vision des relations amoureuses – à plus forte raison matrimoniales – est très rétrograde. « Elle fait ce qu'on lui demande »¹⁰¹ dit-il à propos de sa petite amie Danielle alors qu'il l'envoie dépuceler Michael (*Brd.* #3.8, 25'28''). Pour lui, les femmes appartiennent en quelque sorte à leur mari, c'est en tout cas la justification qu'il donne aux

¹⁰⁰ [Citation originale] « Right. Pasta. Again. »

¹⁰¹ [Citation originale] « She does as she's told. »

détectives pour avoir aidé Ian Winterman à espionner Trish via la webcam de son ordinateur personnel (*Brd.* #3.7, 41'31'').

D'ailleurs, à l'exception du révérend Coates qui est un soutien émotionnel important pour Mark Latimer dans *Broadchurch* (*Brd.* #3.2), à l'exception également de Harris qui aide Tyler à tenter de reconquérir Jules dans *Sweet/Vicious* (*S/V.* #1.8), globalement, dans les deux séries, les hommes se procurent, les uns les autres, une aide essentiellement d'ordre matériel. Certes, ils se serrent les coudes mais pour être complices dans le crime.

2.1.b) Des hommes complices

Cette complicité masculine prend deux formes : soit les hommes opèrent ensemble, comme Landon Mays et Tommy Cope dans *Sweet/Vicious* (*S/V.* #1.5), Leo Humphries et Michael Lucas dans *Broadchurch* (*Brd.* #3.8) ou même la bande de garçons harceleurs qui poursuit Daisy Hardy (*Brd.* #3.3). Soit, plus souvent encore, ils se couvrent entre eux. « Nous protégeons les nôtres »¹⁰² professe un étudiant de *Sweet/Vicious* lors d'un rassemblement unisexe, qui permettra à Nate de bénéficier d'une garde rapprochée (*S/V.* #1.10, 15'53''). Auparavant, ce dernier avait demandé à Miles de mentir pour lui à plusieurs reprises. Il a été couvert aussi par le coach de son équipe, lequel a orchestré, avec le Président de l'université, l'annulation de sa condamnation et le maintien de sa médaille d'honneur. Citons également l'exemple de Clive Lucas dans *Broadchurch* qui a raccompagné en voiture Leo et Michael juste après qu'ils ont violé Trish Winterman et, malgré ses soupçons, ne les a jamais dénoncés. Il est vrai que Clive est le père adoptif de Michael. Pour autant, sa loyauté vis-à-vis de son fils prime sur un impératif de conscience qui serait d'ordre collectif.

Au sein de ces clans mâles soudés par la connivence, le sexe est perçu en outre comme une prérogative masculine.

2.1.c) Un rapport au sexe divergent

Du côté des hommes, la situation paraît simple, voire simpliste. « Je suis juste un gars, j'aime le sexe »¹⁰³. C'est par ces mots que Jim Atwood se justifie au commissariat d'avoir doublement trompé sa femme le jour de son anniversaire (*Brd.* #3.7, 31'03''). Du côté des femmes, les faits sont plus complexes. « Tu penses que tu es bon dans ce domaine, comme tu

¹⁰² [Notre traduction] Citation originale → « We protect our own. »

¹⁰³ [Notre traduction] Citation originale → « I'm just a bloke, I like sex. »

l'apprécies, mais tu ne l'es tout simplement pas »¹⁰⁴. Ce reproche de Lindsay Lucas à son mari Clive (*Brd.* #3.7, 35'19'') illustre le net décalage, mis en scène dans *Broadchurch*, entre des hommes qui sont en recherche perpétuelle de performances sexuelles et des femmes qui n'y trouvent pas leur compte. Ainsi Jim se met-il en colère lorsque la serveuse avec qui il initie un rapport n'apprécie pas le fait qu'il devienne brutal et lui demande de s'arrêter (*Brd.* #3.7, 39'51'). Dans *Sweet/Vicious* pareillement, Nate hurle sur Kennedy lorsqu'elle refuse d'engager une activité sexuelle (*S/V.* #1.8, 33'51').

C'est en chanson sinon que la série illustre en clair-obscur cette scission entre les genres, en l'occurrence avec la reprise de *Girls Just Wanna Have Fun*. Cette célèbre chanson pop, immortalisée par Cindy Lauper et devenue à l'occasion un hymne féministe, est ici dans une version acoustique (*S/V.* #1.7, 13'39'). Son utilisation, au moment où Jules, qui vient d'être violée, rentre chez elle, rehausse le contraste entre les genres. « Les filles veulent juste s'amuser » nous disent les paroles et effectivement, Jules, Rachel, Hailey, Beth, Nira, Laura, Trish ou même Catherine à sa soirée d'anniversaire, toutes voulaient juste passer un bon moment. Mais des hommes ont tout gâché, tel le personnage d'Aaron Mayford, typiquement, dans *Broadchurch*, qui reconnaît avoir attaché parce qu'il « aime jouer »¹⁰⁵ une femme avec qui il passait la soirée, un *jeu* qui visiblement n'en était un que pour lui, puisqu'il sera condamné pour son viol et enregistré en tant que délinquant sexuel (*Brd.* #3.4, 12'53').

Dans les deux séries, on constate en outre que les mêmes hommes qui perçoivent le sexe comme un droit, ont aussi tendance à confondre viol et acte sexuel.

2.1.d) Le viol, un instrument au service d'un pouvoir

« Je n'ai pas attaqué Trish. Pourquoi l'aurais-je fait ? Si je voulais coucher avec elle, je pouvais »¹⁰⁶. Ce dialogue de Jim Atwood dans *Broadchurch* (*Brd.* #3.4, 36'36') rejoint le « Si j'en ai envie, je le prends »¹⁰⁷ de Nate dans *Sweet/Vicious* (*S/V.* #1.10, 24'48'). Les deux hommes lient en effet désir et violence. Pourtant, convoitise, sexualité et violence sexuelle sont des phénomènes bien distincts. Dans un guide du Conseil de l'Europe datant de 2003 et visant à sensibiliser les policiers aux différentes formes de violence à l'égard des femmes et des enfants, la Professeure britannique Elizabeth Kelly explicitait la nuance à l'aide d'une formule imagée,

¹⁰⁴ [Notre traduction] Citation originale → « You think you're good at it, like you enjoy it and you're just not. »

¹⁰⁵ [Citation originale] « I did tie her up. I like to play. So what? There's nothing abnormal about it. Everyone's reading *50 Shades of Grey* on the bus. »

¹⁰⁶ [Citation originale] « I didn't attack Trish, why would I? If I wanted to have sex with her, I could. »

¹⁰⁷ [Citation originale] « If I want it, I'm gonna take it. »

utilisée initialement par la police militaire australienne.

Le viol n'est pas une question de sexe - si vous étiez frappé sur la tête avec une pelle, vous n'appelleriez pas ça du jardinage.¹⁰⁸

Liz Kelly, *Violence against Women and Children: VIP Guide*, 2003

Le parallèle peut prêter à sourire ; il n'en souligne pas moins une réalité que les deux séries mettent en valeur. Dans *Broadchurch*, Leo Humphries, lors de son interrogatoire, décrit le viol comme un moment où il « se sent fier » et « en contrôle »¹⁰⁹. Son désinvolte « C'est juste du sexe » se heurte au cri de colère de DS Miller qui lui oppose « C'est un viol ! » (*Brd.* #3.8, 32'36''). Cette dernière concluait d'ailleurs, dès ses premières observations que, lors de l'agression de Trish, il s'agissait « de pouvoir et de contrôle, pas de sexe »¹¹⁰ (*Brd.* #3.3, 4'50''), une assertion qui va dans le même sens que la description donnée par Beth Latimer, qui juge, elle, que « ces crimes vous donnent l'impression que vous avez perdu le contrôle »¹¹¹ (*Brd.* #3.2, 15'29''). Dans *Sweet/Vicious*, l'alternance de plans, dans le pilote*, entre le combat à mains nues qui oppose Carter à Jules et les *flash-backs* du viol de celle-ci par Nate établit immédiatement le viol comme une atteinte à la personne et non comme un acte sexuel (*S/V.* #1.1, 27'18''). Par la suite, les témoignages des victimes, notamment lors des groupes de parole, puisent abondamment dans les champs lexicaux de l'incapacité et l'impuissance (*S/V.* #1.7, 35'56'' et *S/V.* #1.2, 08'58'').

Cette prise de pouvoir sur les femmes par les hommes est à mettre en corrélation avec une thématique guerrière également développée dans les deux séries. Les violeurs collectent des trophées comme Leo dans *Broadchurch* qui conserve précieusement les vidéos des viols qu'il a commis ou Brady Teller dans *Sweet/Vicious* qui cache dans sa chambre une boîte remplie d'objets appartenant aux femmes qu'il a agressées (fig. 31). Les souvenirs - une photo volée compromettante, un sous-vêtement, un bijou - font office de prises de guerre. Dans la même veine, Clive le chauffeur de taxi de *Broadchurch* dissimule dans un tiroir secret et scellé

¹⁰⁸ [Citation originale] « Rape is not about sex – if you were hit over the head with a shovel you wouldn't call it gardening. »

¹⁰⁹ [Citation originale] (*DS Miller*) « You felt powerful as you watched it back? » / (*Leo*) « No powerful so much as... proud. [...] (*DS Miller*) « But you knew it was wrong and illegal? » / (*Leo*) « It's only sex. » / (*DS Miller*) « It's rape! » / (*DI Hardy*) « You thought forcing him to rape a woman would make him feel less lonely? » / (*Leo*) « Makes you feel in control. For that moment, there's nothing else. »

¹¹⁰ [Citation originale] « It was about power and control, not sex. »

¹¹¹ [Citation originale] « These crimes, they make you feel like your control has been taken away. »

des affaires personnelles dérobées aux passager·ères qu'il transporte ; parmi elles, les clés de Trish (fig. 32).

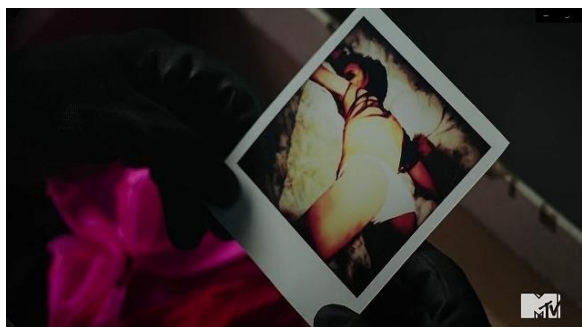


Fig. 31 | *S/V.* #1.8 | Un des "trophées" de Brady



Fig. 32 | *Brd.* #3.8 | Un des "trophées" de Clive

Ce n'est pas un hasard alors, si Landon Mays qualifie Jules et Ophelia d'« ennemi commun »¹¹² lorsqu'il se rapproche de Nate à la fin de *Sweet/Vicious* (*S/V.* #1.10, 35'44''). C'est un combat contre les femmes que mènent les agresseurs sexuels, une lutte qui s'apparente même à une chasse, comme le prouve le vocabulaire utilisé par Daisy Hardy dans *Broadchurch* qui confie à son père se sentir comme une proie que « tous les garçons traquent »¹¹³ (*Brd.* #3.5, 32'13''). Très révélatrices également, dans *Sweet/Vicious*, les paroles de la chanson *Run Run Blood*, qui accompagne l'intrusion de Nate dans le magasin de disques où Jules a trouvé refuge. « Il y a des lions par ici »¹¹⁴ peut-on entendre, alors que Nate force le passage (*S/V.* #1.6, 18'22'').

Au surplus, en la présence de Nate le prédateur, Jules se met systématiquement en retrait. Elle fuit, s'éclipse. Seulement, en voulant lui échapper, elle perd de fait voix au chapitre. Ses esquives la réduisent au silence, accentuant alors un phénomène déjà inhérent aux violences sexuelles.

2.1.e) Les faire taire à tout prix

Dans les deux opus, les scènes de viol partagent un point commun des plus éloquents : les agresseurs mettent la main sur la bouche de leur victime comme Landon ou Nate dans *Sweet/Vicious* (fig. 33), quand ils ne les bâillonnent pas carrément comme Leo dans *Broadchurch*. Ce silence imposé n'est pas seulement lié au caractère illicite du crime sexuel, il s'installe de surcroît dans le temps. En effet, d'une part les victimes sont mises en demeure par leurs agresseurs ou divers interlocuteurs, d'autre part, elles-mêmes s'auto-condamnent au

¹¹² [Citation originale] « Seems we have a common enemy. »

¹¹³ [Citation originale] « Now all the boys are hounding me and I can't stay here. »

¹¹⁴ [Citation originale] « There's lions in here. »

mutisme¹¹⁵.

Dans le cas de Jules par exemple, Nate vient la voir en secret pendant la nuit et, sous couvert de « mettre les choses au clair »¹¹⁶, fait pression pour qu'elle se taise et ne le dénonce pas (*S/V. #1.5, 33'20''*). Il opère un chantage affectif en évoquant l'amitié qui la lie à Kennedy et, plus sournoisement encore, parle du viol qu'il a commis comme d'une « infidélité ». Il s'unit par la parole à Jules en employant le « nous » - « depuis que **nous** l'avons trompée »¹¹⁶, comme si Jules avait pu consentir. Cette dernière est tellement sidérée qu'elle en reste muette. Lorsque Nate la laisse, elle s'empêche de pleurer tout haut. Réitérant alors le geste qu'elle avait eu immédiatement après le viol, elle se couvre la bouche de sa main, prolongeant ainsi l'étouffement initié par Nate. Par la suite, elle éprouve du mal à respirer et évoque « l'éléphant » qui pèse sur sa poitrine (*S/V. #1.6, 19'51''*).

Dans *Broadchurch*, Trish est aussi sujette à plusieurs formes d'intimidations, et même si ces dernières ne concernent pas à proprement parler son agression, elles participent d'un fardeau moral qui pèse sur elle. Trish reçoit tout d'abord un SMS anonyme lui intimant de se taire : « La ferme. LA FERME, SINON »¹¹⁷ (*Brd. #3.2, 45'21''*). On découvrira plus tard qu'il a été envoyé par Sarah Elsey, la nouvelle compagne de son mari Ian, avant que celle-ci ne soit mise au courant du viol. Trish est ensuite acculée par Jim qui refuse qu'elle parle à Catherine de leur aventure extra-conjugale. « Tu n'as aucune idée de ce qui t'attend »¹¹⁸, la menace-t-il (*Brd. #3.5, 7'08''*).

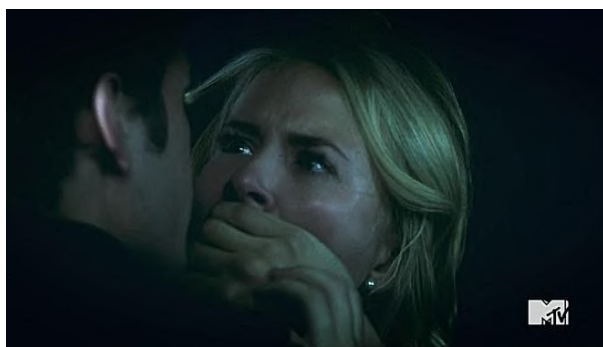


Fig. 33 | *S/V. #1.7* | Nate réduit Jules au silence

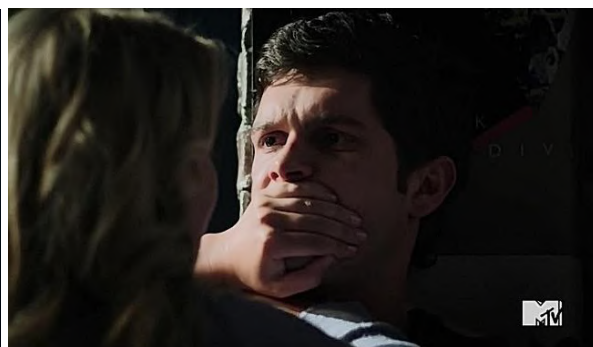


Fig. 34 | *S/V. #1.6* | Jules réduit Nate au silence

Ce silence qui leur est imposé isole et brime les femmes, pour qui, nous l'avons vu, la parole est au contraire libératrice¹¹⁹. D'ailleurs, lors du discours où elle confronte Nate, Jules

¹¹⁵ Voir aussi dans le Chapitre 1, la partie 1.3.a), *Un crime gardé secret*.

¹¹⁶ [Citation originale] « I just wanted to... clear the air a bit. Things have been weird, ever since... you know. Ever since we... cheated. »

¹¹⁷ [Citation originale] « Shut up. SHUT UP OR ELSE ».

¹¹⁸ [Citation originale] « You have no idea what you're letting yourself in for. »

¹¹⁹ Voir dans le Chapitre 1, la partie 1.4.b), *La sortie du déni*.

à son tour lui met la main sur la bouche (fig. 34), signe qu'elle se libère du carcan de silence où il l'avait enfermée. « Ferme-la ! Tu vas m'écouter ! »¹²⁰ impose-t-elle.

Toutes les femmes ne connaissent pas le même genre d'émancipation et beaucoup d'entre elles ne sont pas entendues par les hommes auxquels elles s'adressent. Beth Latimer se demande, épuisée, dans *Broadchurch* combien de fois elle doit répéter les mêmes choses à Mark, son mari, avant qu'il ne l'entende enfin (*Brd.* #1.3, 34'43''). Lindsay Lucas est raillée par son mari Clive qui dit ne pas la regarder, ni même prêter attention à ce qu'elle fait. (*Brd.* #3.5, 31'31''). Dans *Sweet/Vicious*, Jesse « n'a pas été écoutée »¹²¹ par son agresseur (*S/V.* #1.3, 1'03'') pas plus que Beth qui avait beau crier, « personne ne l'entendait »¹²² (*S/V.* #1.7, 35'56''). D'une certaine manière, les femmes sont devenues comme inaudibles, effacées par des hommes qui cherchent en prime à les cantonner dans un espace réduit. Par exemple, dans *Broadchurch*, Jenna, la femme d'Aaron Mayford se doit de rester confinée à l'intérieur du foyer. Dans une scène, à l'arrière-plan, on la voit tenter de sortir sur le palier de la maison et comprendre ce qu'il se passe (fig. 35), mais elle est sèchement rabrouée par son mari qui lui ordonne de « rentrer à l'intérieur »¹²³ (*Brd.* #3.5, 9'39'').



Fig. 35 | *Brd.* #3.5 | La femme d'Aaron doit rester au foyer

Dans la même dynamique, avant que sa fille Leah n'intervienne et ne la pousse à sortir de nouveau, Trish lui expliquait qu'elle avait compris qu'une forme de punition attendait les

¹²⁰ [Citation originale] « Shut up! You're gonna listen to me! »

¹²¹ [Citation originale] « I didn't want to but he didn't listen to me. »

¹²² [Citation originale] « He turned on the music very loud so that when I yelled « Stop! », nobody could hear me. »

¹²³ [Citation originale] « (Aaron) Get back inside! / (Jenna) What for? / (Aaron) Back! »

femmes qui s'aventureraient dehors (*Brd.* #3.7, 15'26'').

À l'opposé du spectre, les hommes ont toute liberté de ne pas être chez eux. Daisy Hardy fait remarquer par exemple à son père qu'il est toujours absent. Il y a toujours une enquête qu'il fait passer avant elle (*Brd.* #3.5, 32'13''). Daisy lui confie alors vouloir rejoindre sa mère et tenter d'échapper aux commérages qui font suite au *revenge porn** dont elle est l'objet, mais la réaction de son père, bien que compatissante, est loin d'être tendre : « Tu n'es plus une petite fille. Tu dois affronter le monde. Prendre tes responsabilités »¹²⁴ (*Brd.* #3.6, 29'28'').

Justement, dans les deux séries, les femmes sont amenées à endosser un maximum de responsabilités, parfois même en lieu et place des hommes.

2.2. Ces femmes qui doivent tout assumer

2.2.a) Responsables des violences

Pour commencer, les femmes se sentent responsables des violences, celles qu'elles-mêmes ou leurs proches ont subies. « Tout ce à quoi je pense, chaque seconde, tous les jours maintenant, c'est comment j'ai provoqué ça ? »¹²⁵ (*Brd.* # 3.3, 1'00'') ; dans *Broadchurch*, Trish est coincée dans une boucle où elle cherche dans son propre comportement ce qui aurait pu provoquer l'agression, tout comme Jesse dans *Sweet/Vicious* qui se demande si elle n'a pas « envoyé des signaux contradictoires ». « Je suis tellement stupide [...] c'est peut-être ma faute »¹²⁶ confie-t-elle en ligne (*S/V.* #1.3, 06'22''). En cela, toutes deux adhèrent au mythe courant à propos du viol qui consiste à penser que les femmes en seraient à l'origine¹²⁷. Et elles ne sont pas les seules. Ed Burnett, également dans *Broadchurch* évoque « un certain type de femmes », « qui provoquent » et qui, selon lui, est « le genre de femmes à qui ça arrive »¹²⁸ (*Brd.* # 3.3, 15'44'').

Dans la continuité, et ce qu'elles soient victimes ou non, les femmes s'excusent pour ce qui est arrivé - Trish est « désolée »¹²⁹ face à sa fille Leah (*Brd.* # 3.2, 33'08''). Elles se sentent par ailleurs coupables. Catherine Atwood confie à son mari Jim qu'elle « a l'impression que

¹²⁴ [Citation originale] « You're not a wee girl anymore. You've got to face up with the world. Take some responsibility for your own life. »

¹²⁵ [Citation originale] « All I'm thinking every second of everyday right now is how did I cause this? ».

¹²⁶ [Citation originale] « Did I send mixed signals? [...] I'm so stupid, maybe this is my fault. »

¹²⁷ Voir dans l'Introduction générale, la partie I.2.b), *Les mythes associés aux violences sexuelles*.

¹²⁸ [Citation originale] « She won't have done anything to provoke this. She's not that sort of woman. [...] She's not the sort of woman this happens to. »

¹²⁹ [Citation originale] « I'm sorry, sweetheart! »

c'est leur faute »¹³⁰ (*Brd.* #1.1, 39'53''). Dans *Sweet/Vicious*, Kennedy est « rongée par la culpabilité »¹³¹ qu'elle ressent dans « tout son corps » (*S/V.* #1.10, 29'25''). Quant à Mackenzie, la présidente de la sororité ZZΨ, elle juge que si quelqu'un avait la responsabilité d'assurer la sécurité de Jules, c'était elle-même (*S/V.* #1.9, 26'52''). Au demeurant, les femmes ne se sentent pas seulement responsables des faits de violence mais de toute la sécurité publique, de manière générale.

2.2.b) Responsables de la sécurité publique

Cette responsabilité prend deux formes, qui interagissent et communiquent entre elles : soit les victimes se sentent obligées vis-à-vis des potentielles futures proies de leur agresseur, comme Jules dans *Sweet/Vicious* et Laura dans *Broadchurch*, soit leur entourage les culpabilise en ce sens, comme Nira et Trish dans *Broadchurch*.

Plus spécifiquement, les activités de *vigilante** de Jules et Ophelia s'inscrivent clairement dans une dynamique d'imputabilité. Les deux étudiantes se sentent le devoir de rendre le campus « plus sûr » et faire en sorte que les femmes « s'y sentent en sécurité »¹³² (*S/V.* #1.3, 29'55''). C'est également la notion de sécurité – celle des autres femmes en tout cas - qui motive Laura Benson à finalement témoigner de son viol auprès des forces de police. Néanmoins, sa démarche est empreinte d'une profonde culpabilité. Elle se sent fautive de n'être pas venue plus tôt, notamment vis-à-vis de Trish : « Et si c'était le même homme ? Je ne l'ai pas signalé et il l'a fait à quelqu'un d'autre. J'aurais pu arrêter ça, si j'avais été plus courageuse. Je sais ce qu'elle traverse et c'est ma faute »¹³³ (*Brd.* #3.5, 1'13''). On remarque du reste, à ce moment-là, que malgré tout leur dévouement, ni *DI* Hardy, ni *DS* Miller ne tentent de la contredire. Par leur silence, ils approuvent son raisonnement qui consiste à se juger responsable. D'ailleurs, dans *Broadchurch*, le fait que la personne recherchée par les détectives soit un violeur en série est l'occasion d'un transfert de responsabilité entre policiers et victimes.

En premier lieu, Nira et Trish, les deux autres victimes de Leo Humphries, subissent énormément de pressions pour donner des informations de qualité aux enquêteurs. Nira est

¹³⁰ [Citation originale] « I ju.. I just feel like it's our fault. »

¹³¹ [Citation originale] « When I think about what you went through, my entire body feels so wracked with guilt that I could ever... »

¹³² [Citation originale] « Aren't we doing this so that she can feel safe? [...] We're doing this to make Darlington safer, not have a pissing match with the bad guys. »

¹³³ [Citation originale] « What if it's the same man? I didn't report it and he's done it to someone else. I could have stopped it, if I'd been braver. I know what she's going through and it's my fault. »

harcelée à son travail par Beth Latimer qui veut absolument la pousser à se rendre au commissariat et l'on se souvient que Trish est également exhortée à témoigner au plus vite, par *DI Hardy* en particulier¹³⁴. Qui plus est, tout manque, même relatif, de la part des deux femmes recentre la culpabilité sur elles. Par exemple, Nira refuse de porter plainte ou même parler aux détectives, elle estime être dans son droit mais Beth la poursuit et la culpabilise, en lui disant notamment que son silence participe de l'impunité des hommes violents (*Brd. #3.6, 23'48''*).

Quant à Trish, au début elle est censée n'avoir « pour seule responsabilité que de dire la vérité »¹³⁵ (*Brd. #3.3, 19'22''*) alors que *DI Hardy*, au contraire, endosse officiellement la gestion de la sécurité publique : « C'est moi qui suis responsable. C'est moi qui dois décider »¹³⁶ assène-t-il (*Brd. #3.2, 20'41''*). Il impose alors au plus vite un interrogatoire à Trish, sans écouter les conseils de *DS Miller* qui l'avertit d'un retour de flamme possible, compte tenu de sa fragilité émotionnelle de victime. Finalement, lorsque l'interrogatoire tourne au désastre, c'est Trish qui s'en veut et « n'arrête pas de penser » au fait qu'elle « n'a pas bien réussi »¹³⁵, tandis que *DI Hardy*, lui, est rapidement rassuré par *DS Miller* sur le fait qu'il n'avait pas d'autre choix (*Brd. #3.2, 43'56''*). Dans *Broadchurch*, ce sont donc les femmes qui portent le poids des fautes des hommes qui les entourent et se sentent coupables à leur place, en témoignent aussi les excuses de Trish et Laura, toutes deux « désolées », dès lors qu'elles ne se souviennent pas bien des détails de leur agression (*Brd. #3.1, 6'44''* et *Brd. #3.5, 1'13''*).

Cette pression de l'enquête, sur les seules épaules des femmes, est une injustice bien réelle, relevée également par les journalistes Kantor et Twohey, lors de leur enquête sur Harvey Weinstein.

Pourquoi est-ce leur fardeau, rapporter publiquement des histoires embarrassantes, alors qu'elles n'ont jamais rien fait de mal ?¹³⁷

Kantor et Twohey, *She Said*, 2019, p. 47.

Même du côté des forces de police, dans *Broadchurch*, lorsque le suspect Aaron Mayford est relâché, faute de preuves concordantes, c'est une femme de l'équipe, *DC Harford*,

¹³⁴ Voir dans le Chapitre 1, la partie 1.3.b) *La plainte, un nouveau calvaire*.

¹³⁵ [Citation originale] « (*Trish*) I keep thinking about that police interview. I didn't get it right. I could see it in their faces. (*Beth*) Your only responsibility is to tell the truth. »

¹³⁶ [Citation originale] « I'm the one who is responsible. I'm the one who has to decide and that's what I've done. »

¹³⁷ [Citation originale] « There was something inherently unfair in this kind of reporting. Why was it their burden to publicly tell uncomfortable stories, when they had never done anything wrong? »

qui « espère ne pas le regretter »¹³⁸. La mise en scène insiste sur ce point, de façon très spécifique, dans un plan où, aux côtés de DS Miller, Harford le regarde s'éloigner. Alors que les deux femmes sont postées au balcon du commissariat, Mayford se retourne et les défie du regard, les rendant, de fait, responsables de sa liberté et surtout de ce qu'il compte en faire.

2.2.d) Responsables pour des hommes « égoïstes et lâches »

À l'inverse des femmes, les hommes éludent souvent leurs responsabilités, particulièrement dans *Broadchurch*. Évidemment, on peut nommer pour commencer les violeurs Nate Griffin et Aaron Mayford qui ne dérogent pas à la règle qui veut, comme le rappelle Dianne Herman, que le délinquant sexuel soit « deux fois plus susceptible d'insister sur son innocence qu'un délinquant, en général »¹³⁹ et ait tendance, au contraire, à « rejeter la faute sur les autres, en particulier sur la victime » (Herman, 1984). Griffin et Mayford persistent donc à ne pas concéder que le viol qu'ils ont commis était un rapport non consensuel. Ils font mine de rejeter la faute sur leurs victimes qui, soi-disant, n'assureraient pas. Mais la tendance est plus générale encore. Dans *Broadchurch*, Ed Burnett refuse de reconnaître une inconduite lorsqu'il est confronté en garde à vue au fait qu'il traquait Trish depuis des semaines (*Brd.* #3.6, 33'31"). Jim Atwood, selon les termes de sa femme, « ne nettoie jamais son propre bordel »¹⁴⁰ et se tient à couvert dans son garage tout au long de la saison (fig. 36), tout comme Carter Fisher dans *Sweet/Vicious* qui, avant qu'il ne meure, refusait de « faire face aux conséquences de ses actes »¹⁴¹ (*S/V.* #1.5, 17'20").



Fig. 36 | *Brd.* #3.2 | Jim, "planqué" dans son garage



Fig. 37 | *Brd.* #3.7 | Catherine dénonce Jim

¹³⁸ [Citation originale] « I hope we don't regret this. »

¹³⁹ [Citation originale] « Most convicted rapists tend to project the blame on others, particularly the victim. Schultz found that the sex offender is twice as likely to insist on his innocence as is the general offender. »

¹⁴⁰ [Citation originale] « This is so Jim. You're the one who gets raped, you're the one who gets to tell me. Welcome to my world, sweetheart. God forbid he should ever clear up his own mess. »

¹⁴¹ [Citation originale] « You can tell your ass of a stepbrother to come home. Face the consequences of what he did. »

Certains laissent surtout les femmes être responsables à leur place. Danielle, la petite amie de Leo, risque la prison pour faux témoignage en mentant pour lui aux policiers (*Brd. #3.5, 30'14''*). Beth Latimer doit continuer de « réparer les conneries »¹⁴² de Mark, dont elle est pourtant séparée (*Brd. #3.5, 26'53''*). Leah, la fille de Trish et Ian Winterman, découvre que son père a volé pendant la nuit l'ordinateur de sa mère. Elle lui laisse une chance de se racheter et lui propose même de le couvrir mais il s'entête à nier. Elle se retrouve alors dans la position d'adulte responsable. « C'est censé être toi, mon père, pas l'inverse »¹⁴³, lui fait-elle remarquer (*Brd. #3.6, 18'16''*).

En ce qui concerne Lindsay et Catherine, il ne s'agit pas de protéger leur conjoint, au contraire, mais bien d'agir de façon responsable. Soupçonnant chacune leur mari d'être impliqué dans l'agression de Trish, elle se mettent en quête de preuves pouvant potentiellement les incriminer (*Brd. #3.7*). Toutes deux fouillent leur maison, profitant de l'absence respective de Clive et Jim et livrent aux policiers les éléments recueillis, en particulier Catherine qui a aussi vérifié tous les alibis possibles de son époux (fig. 37).

Certaines femmes sont tellement habituées à prendre tout en charge, à la place des hommes qu'elles aiment, que, même lorsqu'ils prennent leur part de responsabilités, elles les dédouanent immédiatement. Dans *Sweet/Vicious*, par exemple, lorsque Tyler se sent responsable des agissements de son frère Carter, Jules s'interpose en lui disant que c'est plutôt Carter qui a mal agi (*S/V. #1.4, 31'02''*). Il faut dire qu'elle se sent coupable d'avoir caché le corps de Carter, tué accidentellement par Ophelia. Mais même en dehors de cette circonstance bien particulière, Jules a aussi tendance à déresponsabiliser Tyler. Lorsqu'il s'excuse de ne pas avoir compris qu'elle avait été violée par Nate et d'avoir suspecté au contraire un possible sentiment amoureux, elle le contredit aussitôt, « Ce n'est pas ta faute, c'est moi qui l'ai caché »¹⁴⁴ (*S/V. #1.9, 16'29''*).

Dans *Broadchurch*, le constat est particulièrement sévère et la série brosse un portrait peu flatteur de certains personnages masculins qui cumulent deux défauts. Premièrement, ils sont beaucoup plus fragiles qu'ils ne l'affichent. Deuxièmement, ils ne peuvent s'empêcher de tout ramener à eux. Typiquement, malgré toute sa détermination exprimée, Mark Latimer reconnaît n'être finalement pas assez courageux pour tuer Joe Miller, l'assassin de son fils, qui

¹⁴² [Citation originale] « Why am I still having to think about clearing up after his shit, even after I've thrown him out of the house? »

¹⁴³ [Citation originale] « Please I really need you not to behave weirdly right now. [...] Supposed to be you parenting me not the other way round. »

¹⁴⁴ [Citation originale] « It's not your fault. I hid it. »

se dit lui-même trop veule pour se suicider (*Brd.* #3.6). Mark est d'ailleurs jugé très durement par sa femme Beth : « Il prend tout l'oxygène, toute l'attention. [...] Il ne me laisse aucune place, aucun espace. Il empiète sur mon deuil. [...] Il est égoïste et lâche »¹⁴⁵ (*Brd.* #3.7, 25'15''). Cet égocentrisme masculin est fustigé également par *DS* Miller lorsqu'elle apprend qu'Ed Burnett s'est battu avec Jim Atwood. « Typique ! » ironise-t-elle, « Une femme est attaquée et tous les hommes se tournent autour en se donnant des coups de corne, comme s'il s'agissait d'eux »¹⁴⁶ (*Brd.* #3.6, 4'54''). Il s'agit là d'une référence directe au stéréotype fictionnel qui consiste à plutôt mettre en scène des réactions masculines aux viols des femmes que mettre en valeur les expériences féminines. Cet aspect de la culture du viol est similairement pointé du doigt dans *Sweet/Vicious* lorsque Tyler brutalise Nate. Abasourdie par son comportement, Jules lui demande de se retirer. « Je t'ai demandé d'être là pour moi, mais pas comme ça » (*S/V.* #1.9, 17'20'') souffle-t-elle avant de se rendre à son audience, accompagnée uniquement de Kennedy et Ophelia. La série souligne enfin, comme *Broadchurch*, l'habitude qu'ont certains hommes d'être à l'épicentre des événements. Ainsi Miles ne comprend-il pas pourquoi Jules porte plainte contre Nate, dans la mesure où « elle pourrait ruiner sa vie », ce à quoi Kennedy rétorque « Et la vie de Jules, alors ? »¹⁴⁷ (*S/V.* #1.9, 20'32'').

Néanmoins, comme le fait remarquer Jules plus tard, son cas à elle est un simple élément d'un ensemble bien plus important (*S/V.* #1.9, 26'53''). Incontestablement, les deux séries évoquent un contexte plus large que les seules situations vécues par leurs personnages. Elles dénoncent toutes deux des phénomènes endémiques.

2.3. Des plaidoyers en série

2.3.a) Ne faites confiance à personne

Dans *Sweet/Vicious*, une boucle est opérée entre le premier et le dernier épisode de la saison. Sûre d'elle au début, Kennedy affirme « savoir ce qu'il se passe »¹⁴⁸ dans le pilote* (*S/V.* #1.1, 16'13'') pour finalement reconnaître en sanglots dans le dernier épisode qu'en fait,

¹⁴⁵ [Citation originale] « He takes all the oxygen, all the attention. [...] He leaves no room for me, no space for me. He crowds out my grief [...] He is selfish and weak. »

¹⁴⁶ [Citation originale] « Oh, typical! A woman gets attacked and all the men go round butting horns, making it about them. »

¹⁴⁷ [Citation originale] (*Miles*) « Why would she do something like this? She could ruin Nate's life. » [...] (*Kennedy*) What about Jules' life? »

¹⁴⁸ [Citation originale] « I know what's going on. »

« littéralement, elle ne sait rien »¹⁴⁹ (*S/V.* #1.10, 29'25''). En effet, le monde dans lequel nous vivons est infiltré par le mensonge, tout du moins, il est dépeint comme tel dans les deux séries et ce leurre généralisé profite aux prédateurs. Dans *Broadchurch*, les mensonges répétés des différents témoins entravent le travail des inspecteurs. Même l'agent-détective Katie Harford ment par omission à ses supérieurs, pour dissimuler le fait que son père fait partie de la liste des suspects (*Brd.* #3.6, 7'24'').

En contrepartie, les hommes sont parfois trompés par les femmes qu'ils sous-estiment, ce qui donne lieu occasionnellement à quelques comiques de situation. Dans *Sweet/Vicious*, un policier croise en courant Jules et Ophelia et assume immédiatement qu'elles sont en danger (*S/V.* #1.6, 2'10''), sans se douter qu'elles sont les *vigilantes** qu'il poursuit justement et qui sèment la panique sur le campus. Déjà, dans le pilote*, un léger ralenti sur les longs cheveux blonds de Jules soulignait son apparence féminine (fig. 38). Or, l'instant d'avant, elle terrorisait Will Powell, déguisée en ninja (fig. 39).



Fig. 38 | *S/V.* #1.1 | Jules, féminine



Fig. 39 | *S/V.* #1.1 | Jules agresse Will Powell

Jules a beau se qualifier elle-même d'« inoffensive »¹⁵⁰ (*S/V.* #1.2, 19'25''), sa force n'a rien à envier à celle des agresseurs qu'elle admoneste, comme Ophelia le constate à ses dépens lors de leur toute première rencontre (*S/V.* #1.1, 8'27'').

Dans la même lignée, *DS Miller*, dans *Broadchurch*, surprend régulièrement son supérieur *DI Hardy* par sa façon énergique de régler certaines situations, que ce soit vis-à-vis de *DC Harford* (*Brd.* #3.6, 14'45'') ou même dans sa gestion parentale des troubles adolescents (*Brd.* #3.7, 2'40'').

Cette notion selon laquelle les apparences sont trompeuses résonne plus dramatiquement dans les personnages de Nate Griffin et Leo Humphries qui correspondent

¹⁴⁹ [Citation originale] « I thought I had it all figured out, you know and now I'm just... I'm realizing that I literally... I don't know anything. »

¹⁵⁰ [Citation originale] « You don't have to be nervous around me, though. I'm harmless. »

bien plus au profil réel des violeurs en série qu'à l'idée que l'opinion générale s'en fait. Tous deux ne sauraient être plus fidèles à la description donnée par le manuel *Practical Aspects of Rape Investigation*.

Plutôt que d'être un individu isolé et dysfonctionnel, le violeur en série, plus souvent que l'inverse, provient d'un foyer moyen ou privilégié. En tant qu'adulte, c'est un être bien éduqué, intelligent, il a un emploi et vit en société dans un contexte familial.¹⁵¹

Burgess et Hazelwood, *Practical Aspects of Rape Investigation*, 2001, p. 460

De fait, Leo et Nate, extrêmement manipulateurs, présentent toutes les apparences d'un jeune homme séduisant, bien élevé, populaire, à qui tout réussit¹⁵² (fig. 40 et 41).



Fig. 40 | *Brd.* #3.2 | Leo, jeune homme accompli

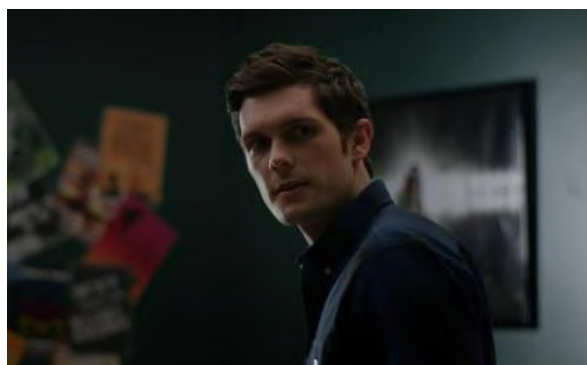


Fig. 41 | *S/V.* #1.10 | Nate, l'étudiant idéal

Leo gère l'entreprise de son père que l'on ne voit jamais dans la saison mais dont on sait qu'il joue au golf dans le deuxième épisode. On imagine donc que ses revenus sont aisés. Quant à Nate, la représentante de l'université le décrit comme « l'un de nos étudiants les plus prestigieux »¹⁵³ (*S/V.* #1.7, 31'10'').

Justement, aux États-Unis, les violences sexuelles qui ont lieu dans le cadre d'un cursus universitaire sont le lieu d'une importante polémique depuis plusieurs décennies. Elles sont ici au cœur de la série *Sweet/Vicious*, qui traite abondamment du sujet.

¹⁵¹ [Citation originale] « Rather than being an isolated, poorly functioning individual, the serial rapist more often than not comes from an average or advantaged home. As an adult, he is a well-groomed, intelligent, employed individual who is living with others in a family context. »

¹⁵² Voir aussi dans le Chapitre 1, la partie 1.1.e) *Proximité, opportunité, duplicité*.

¹⁵³ [Citation originale] « He's one of our most high-profile students. »

2.3.b) Dénonciation des *campus rapes*

Au début du XXI^{ème} siècle, des preuves successives ont été apportées du nombre démesurément élevé des violences sexuelles universitaires aux États-Unis. En 2010, une étude du *Journal of American College Health* concluait que, sur la simple durée de ses études supérieures, une jeune femme américaine avait une *chance* sur cinq de subir une agression sexuelle, allant du simple attouchement au viol aggravé (Krebs et al., 2010). Cinq ans plus tard, un dossier du *Washington Post*, en partenariat avec la Kaiser Family Foundation, corroborait ces premiers résultats : sur les quelques années de son cursus post-baccalauréat, une étudiante américaine aurait 20% de risques de subir une agression sexuelle, soit autant qu'une femme française sur toute la durée de sa vie (Anderson et Clement, 2015).

En centrant son propos sur une étudiante violée qui se met en quête de venger, sur son campus, les victimes de violences sexuelles, *Sweet/Vicious* adresse évidemment la question de leur prévalence. Elle va cependant au-delà d'un seul phénomène quantitatif. La série met aussi directement en cause le système de maisons à lettres grecques et plus généralement, le concept d'élite universitaire.

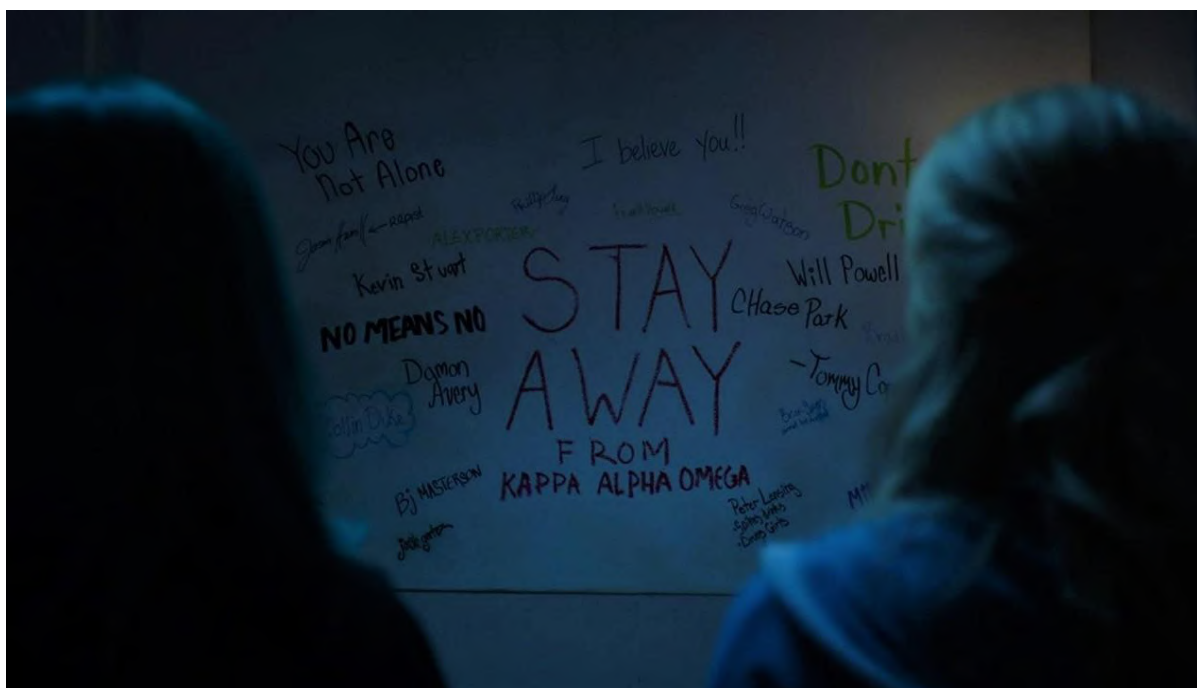


Fig. 42 | S/V. #1.2 | Le mur des dénonciations

Dès la toute première scène de la saison, apparaissent les lettres symboles d'une fraternité, dont fait partie Will Powell, le premier violeur ciblé par Jules. Le lien *fraternity brother/agresseur* est donc immédiat. Par la suite, sur le campus fictif de l'université de Darlington, deux maisons sont particulièrement établies comme des environnements

toxiques et dénoncées comme tels par les étudiantes : la sororité ΚΚΦ, dirigée par Chloe Freeman et la fraternité ΩΘ, présidée par Nate Griffin (fig. 42). Plusieurs violeurs comme Damon Avery ou Carter Fisher sont en outre des élèves-athlètes boursiers, sponsorisés par l'université. La série semble alors faire le procès de tout l'*establishment* académique, de manière générale.

Ce lien, entre maisons grecques et violences sexuelles universitaires, date de la fin des années 1990, lorsque deux professeurs émérites en sociologie de l'Université de Floride ont établi que le recours à la coercition pour obtenir un rapport sexuel était généralisé dans les fraternités, lesquelles étaient en outre des lieux échappant à toute forme de contrôle (Martin et Hummer, 1989). Par ailleurs, il convient de distinguer, parmi les fraternités, les « maisons à haut-risque »¹⁵⁴, dont les membres traitent les femmes comme des subordonnées et les maintiennent à distance, allant jusqu'à dissuader les autres *frères* d'entretenir des relations amoureuses stables (Boswell et Spade, 1996).

Cette nuance est pleinement respectée dans *Sweet/Vicious*, puisque la série différencie les fraternités et les sororités dangereuses comme ΩΘ et ΚΚΦ, de maisons plus sécurisantes et inclusives comme ΖΖΨ. L'opposition est notamment mise en valeur lors de la semaine d'initiation, dans une scène qui voit s'alterner les discours de recrutement de Chloe Freeman à ΚΚΦ et Kennedy Cates à ΖΖΨ (*S/V*. #1.4, 12'53"). La première traite ses futures membres de « salopes » au « sale cul »¹⁵⁵, quand la deuxième les élève au rang de « reines »¹⁵⁵ et « déesses ». Plus tard, les initiées de ΚΚΦ doivent faire la demi-planche au-dessus d'un tas d'excréments, tandis que celles de ΖΖΨ doivent plutôt décorer des cookies. *Sweet/Vicious* relaie ainsi l'idée, défendue par les universitaires Martin et Hummer, que certaines maisons offrent un environnement favorisant la culture du viol en suraccentuant les rivalités et en humiliant ceux et celles qui ne se conforment pas au principe de compétition (Martin et Hummer, 1989).

D'autre part, si les universités - et au sein d'elles, les fraternités et sororités - offrent un cadre propice à la survenue de violences sexuelles, l'arme la plus répandue est l'alcool, largement utilisé pour outrepasser « les réticences sexuelles » (Martin et Hummer, 1989). Cette situation est encore aggravée par le fait que, selon les règles universitaires, l'alcool n'est autorisé qu'aux soirées organisées par des maisons masculines, les sororités ne

¹⁵⁴ [Citation originale] « Our findings indicate that a rape culture exists in some fraternities, especially those we identified as high-risk houses. »

¹⁵⁵ [Citation originale] (Chloe) « Welcome to Kappa, you grimy-ass bitches » / (Kennedy) « Welcome to Zeta, my queens. »

pouvant orchestrer de leur côté que des événements non alcoolisés. « Avec ce système, les hommes contrôlent les soirées et dominent ceux et celles qui les fréquentent »¹⁵⁶ (Boswell et Spade, 1996).

Encore une fois, *Sweet/Vicious* et *Broadchurch* reflètent cette réalité, dans la mesure où les deux séries impliquent l'alcool dans une majorité des violences sexuelles qu'elles représentent.

2.3.c) Viols sous substances

Dans le premier épisode de *Sweet/Vicious*, on découvre que Jules ne boit plus d'alcool, néanmoins elle fait semblant de le faire en société (*S/V*. #1.1, 23'06''). On comprend après qu'elle est traumatisée d'avoir été violée alors qu'elle était ivre et qu'elle cherche à ne plus jamais se retrouver dans une situation de vulnérabilité. Dans *Broadchurch* également, toutes les victimes sortaient de soirée et avaient consommé de l'alcool, situation qui profite à Leo Humphries. Les viols représentés dans les deux séries rentrent donc dans le cadre des *DFSA* (*Drug-Facilitated Sexual Assaults*), à savoir les agressions sexuelles facilitées par une substance, laquelle peut être un produit stupéfiant ou alcoolisé.

Les *DFSA* sont un phénomène d'ampleur apparu dans les années 1990. La sonnette d'alarme s'est faite en 1995 au *UCLA Medical Center* de Santa Monica, lorsque leur service dédié au traitement des viols a détecté la formation d'un nouveau schéma : les victimes se plaignaient d'avoir été violées « à leur insu » (Fitzgerald et Riley, 2000). En 2007, un rapport gouvernemental anglais de l'ACMD (*Advisory Council for the Misuse of Drugs*) stipule que « sur les 10 dernières années, le nombre de documents s'inquiétant de la fréquence à laquelle on utilise certaines substances pour initier une activité sexuelle sans le consentement du partenaire, a augmenté autant en Australie, qu'aux États-Unis, qu'en Grande Bretagne, que dans le reste de l'Europe »¹⁵⁷. Le rapport conclut par « Les *DFSA* sont aujourd'hui un problème considérable en Grande Bretagne »¹⁵⁷ (Rawlins, 2007).

En choisissant de représenter des *DFSA*, *Broadchurch* et *Sweet/Vicious* font alors état d'un enjeu de santé publique. Par ailleurs, les deux œuvres respectent la catégorisation des

¹⁵⁶ [Citation originale] « A rape culture is strengthened by rules that permit alcohol only at fraternity parties. Under this system, men control the parties and dominate the men as well as the women who attend. »

¹⁵⁷ [Citation originale] « Over the past ten years there have been increasing numbers of reports from Australia, the USA, the UK as well as elsewhere in Europe expressing concern about the frequency with which drugs and/or alcohol have been used to induce people to engage in sexual activity without their consent. [...] Drug facilitated sexual assault, including with alcohol, is a significant problem in Britain. »

DFSA, dont on distingue deux types : la forme opportuniste, dans laquelle l'agresseur profite d'un état de faiblesse généralisé, qu'il n'a pas provoqué lui-même et la forme proactive qui implique une préméditation de la part de l'agresseur (Olszewski, 2008). Par exemple, les viols commis par Nate Griffin et Leo Humphries sont du premier type, opportuniste, quand ceux commis par Brady Teller, Landon Mays et Tommy Cope dans *Sweet/Vicious* sont du deuxième, proactif (fig. 43). Ces deux derniers sont d'ailleurs les seuls personnages dans les deux opus à utiliser un produit psychotrope, communément appelé « drogue du viol » ce qui cadre avec les statistiques. L'alcool est de loin la substance la plus utilisée dans les *DFSA*, dans près de $\frac{3}{4}$ des cas, selon deux études de médecine d'urgence, respectivement galloise et australienne (Hughes et al., 2007 et Quigley et al., 2009).



Fig. 43 | *S/V*. #1.5 | L'alcool, une arme de choix pour certains violeurs

Justement, plutôt que de remettre en cause certaines pratiques au sein du campus, l'administration de l'université de Darlington, dans laquelle se déroule l'action de *Sweet/Vicious*, essaye de résumer la question des violences sexuelles à un unique problème de consommation d'alcool (*S/V*. #1.9). Il ne s'agit pas, d'ailleurs, de la seule manigance de l'institution pour dissimuler ce qu'il se passe aux yeux du public.

2.3.d) L'inertie des institutions

Dans *Sweet/Vicious*, les pratiques de la direction de l'université sont mises à jour progressivement grâce à trois personnages : Ophelia, l'associée de Jules, Barton, le policier du

campus et Harris James, l'étudiant en droit ambitieux qui rêve d'intégrer le bureau du *DA* (*District Attorney* ou Procureur du district, en français).

On découvre ainsi que l'administration de Darlington cherche à dissuader les étudiant-es de porter plainte pour violences sexuelles. Elle rejette un maximum de leurs dossiers, pour des motifs souvent superficiels, le but étant d'empêcher tout enregistrement public lié à une enquête judiciaire (*S/V. #1.10, 9'33''*). Le président Mays choisit également de renvoyer Barton, après qu'il a identifié que le point commun des attaques du *vigilante** se situait au niveau des cibles, toutes l'objet d'allégations de violence sexuelle (*S/V. #1.6, 31'24''*). Enfin, dans un retournement de situation, à la fin de la saison, le président Mays maintient la médaille de mérite de Nate Griffin et annule sa condamnation, à laquelle avait abouti l'enquête enclenchée par la plainte de Jules.

En apprenant la nouvelle, celle-ci est incrédule : « Excusez-moi, vous dites donc que, euh... Le président Mays qui ne m'a jamais rencontrée, ne sait rien de moi ou de ce que j'ai vécu, a décidé que Nate Griffin était innocent ? »¹⁵⁸ (*S/V. #1.9, 25'51''*). Gêné, le doyen en face d'elle, lui propose alors de s'éloigner du campus et mettre en pause ses études pour quelques temps, ce qui reviendrait à l'écarter, elle, tandis que Nate, au contraire, serait couvert d'honneurs. Cette situation est tout à fait plausible. Comme le rappelle Nancy Chi Cantalupo, professeure agrégée de droit à *Barry University*, et spécialiste du *Title IX**, d'un côté « le peu de recherches et de données disponibles indiquent que les harceleurs accusés sont rarement expulsés. [...] De l'autre, les recherches montrent, et ont montré à maintes reprises depuis de nombreuses années, que beaucoup de victimes changeront d'école ou abandonneront l'école du fait que l'élève qu'elles accusent soit maintenu dans leur établissement »¹⁵⁹ (Cantalupo, 2020, p. 235).

Au-delà de l'exercice d'un droit de patronage masculin¹⁶⁰, dans *Sweet/Vicious*, les raisons pour lesquelles l'université fictive de Darlington serait réticente à reconnaître un problème de violences sexuelles en son sein, sont au nombre de deux et se renforcent mutuellement. Premièrement, la direction chercherait à protéger la réputation de l'établissement plus que le bien-être de ses élèves, deuxièmement, le président Mays est le père

¹⁵⁸ [Citation originale] « Sorry, so you're saying that, um... President Mays who has never met me, knows nothing about me or what I've been through, has decided that Nate Griffin is innocent? »

¹⁵⁹ [Citation originale] « Now I should note that the limited research and data that is out there indicates that accused harassers are rarely expelled [...] On the other hand, research does show, and has shown repeatedly over many years, that many victims will transfer schools or drop out of school entirely as a result of an accused student remaining at that institution. »

¹⁶⁰ Voir aussi dans le Chapitre 2, la partie 2.1.b) *Des hommes complices*.

de Landon Mays, le violeur en série qui opère en droguant ses victimes. On est donc en droit de soupçonner que c'est aussi pour couvrir les agissements de son fils que le président Mays refuse de mettre à jour une conjoncture propice aux violences sexistes et sexuelles.

En faisant le portrait d'une administration universitaire à la limite du délit d'entrave à la justice, la série *Sweet/Vicious* rejoint le propos du documentaire *The Hunting Ground*, du réalisateur Kirby Dick, présenté en 2015 au festival international de Sundance - et accessoirement produit par Harvey Weinstein¹⁶¹. À sa sortie, le film avait généré une importante controverse, puisqu'il mettait gravement en cause la direction de grandes universités américaines, dont Harvard et l'Université de Caroline du Nord, lesquelles chercheraient à taire le problème des violences sexuelles estudiantines plutôt que les résoudre. Récemment, malgré de nombreuses déclarations de bonnes intentions et dénégations officielles, à la suite des plaintes coordonnées par les étudiantes Annie Clark et Andrea Pino, l'Université de Caroline du Nord a été reconnue coupable à deux reprises, en 2018 et 2019, de violation de la loi fédérale. En particulier, le Bureau des droits civils du Département de l'éducation américain a déterminé que l'université ne respectait ni l'amendement *Title IX** ni le statut *Clery Act* et mettait en danger ses étudiant·es tout en les discriminant en fonction du sexe (Murphy, 2019). Cette double condamnation crédibilise a posteriori simultanément *The Hunting Ground* et *Sweet/Vicious*.

De son côté, la série *Broadchurch* se penche sur un autre point, qu'elle aborde dans un premier temps dans le cadre du système éducatif mais qu'elle fait s'étendre bien au-delà : le trafic d'images pornographiques.

2.3.e) Mise en cause de la pornographie

Dans *Broadchurch*, la circulation de matériel sexuellement explicite est véritablement entremêlée à l'investigation des forces de police. Dès le premier épisode de la saison, DS Miller se voit obligée d'interrompre une réunion de travail pour répondre à un coup de téléphone en provenance du collège de son fils, Tom. Elle apprend alors qu'il vient d'être suspendu pour partage de fichiers pornographiques, problème « récemment, de plus en plus récurrent »¹⁶² comme le lui annonce la proviseure (*Brd. #3.1, 37'16''*). Au fur et à mesure des épisodes, c'est

¹⁶¹ Le documentaire a plusieurs fois servi de caution morale à Harvey Weinstein, qui le voulait pour preuve que lui-même ne pouvait maltraiter les femmes, puisque cette production particulière défendait leur cause (Kantor et Twohey, 2019).

¹⁶² [Citation originale] « It is something we're having to deal with a lot more recently. »

tout un circuit d'imagerie pornographique qui est mis à jour et qui circule d'hommes en hommes, notamment de Tom Miller à Clive Lucas, en passant par Michael Lucas et Leo Humphries.

En dehors du personnage de Tom Miller, si l'on considère le matériel *softcore** et le matériel *hardcore**, la pornographie dans *Broadchurch* est en outre consommée par des personnes, toutes impliquées dans l'enquête policière. Elles peuvent être des suspects comme Aaron Mayford, Jim Atwood et Clive Lucas ou des coupables comme Michael Lucas et Leo Humphries, situation qui invite le public à envisager un lien entre pornographie et violence sexuelle, qu'elle soit hypothétique ou réelle.

Les domaines de la recherche et du militantisme questionnent justement ce lien depuis longtemps, notamment depuis les années 70 au cours desquelles a eu lieu un relâchement important des contrôles juridiques portant sur le matériel sexuellement explicite (Jensen, 2004). En 2004, Robert Jensen, Ph.D. et professeur émérite de journalisme à l'Université du Texas, résumait de cette façon l'ensemble des réflexions : « Étant donné que certains hommes qui consomment de la pornographie ne violent pas et que certains hommes qui violent ne consomment pas de pornographie, la pornographie n'est ni une condition nécessaire ni une condition suffisante pour le viol. [...] Nous concevons que la pornographie seule ne fait pas que les hommes violent, mais la pornographie fait partie d'un monde dans lequel les hommes violent, c'est pourquoi, dans notre quête pour éliminer la violence sexuelle, il est important de comprendre la production, le contenu et l'utilisation de la pornographie »¹⁶³.

C'est ce que semble faire Chris Chibnall, le *showrunner** de *Broadchurch*, qui s'inscrit particulièrement dans la dernière démarche, comprendre « l'utilisation de la pornographie ». Il paraît ainsi se demander qui consomme quoi et comment.

La réponse qu'il apporte à la première question ne fait aucun doute. Qui consomme de la pornographie ? Des hommes. Clive Lucas et Tom Miller ont beau se défendre en disant que « tout le monde en a »¹⁶⁴ (*Brd. #3.7, 35'19''*) ou « tout le monde regarde ce genre de choses »¹⁶⁵ (*Brd. #3.1, 38'34''*), ce « tout le monde » est trompeur et semble au contraire ne regrouper que des hommes, que *certain*s hommes en tout cas, par opposition aux femmes comme Lindsay

¹⁶³ [Citation originale] « Since some men who use pornography don't rape, and some men who rape don't use pornography, pornography is neither a necessary nor sufficient condition for rape. [...] We understand that pornography alone doesn't make men do it, but that pornography is part of a world in which men do it, and therefore the production, content, and use of pornography are important to understand in the quest to eliminate sexual violence. »

¹⁶⁴ [Citation originale] « (Clive) Look, everybody has it! All right? / (Lindsay) No, they don't! I don't! »

¹⁶⁵ [Citation originale] « (DS Miller) You're 15! / (Tom) Well, everyone watches this stuff. / (DS Miller) You're not everyone! You have to be better than that. I will not have you be your father's son. »

Lucas ou *DS Miller* qui affirment, chacune avec véhémence, ne pas en avoir¹⁶⁴ ou ne pas en regarder¹⁶⁶ (*Brd.* #3.1, 37'16'').

Dans la série, hommes et femmes sont à l'antithèse. Le matériel pornographique *hardcore** caché par les hommes contraste avec la littérature féminine érotique évoquée par Beth Latimer, qui se souvient en riant des « parties cochonnes »¹⁶⁷ des romans sentimentaux de l'auteure anglaise Jilly Cooper (*Brd.* # 3.2, 13'45''). Finalement, la seule femme de la série à consommer de la pornographie est Danielle, qui en regardait avec Leo mais il est bien obligé de reconnaître qu'elle a arrêté (*Brd.* #3.8, 32'36'').

À la deuxième question posée par Chibnall, « comment la pornographie est-elle consommée ? », la réponse encore une fois est relativement arrêtée : partout et à n'importe quel moment. Des fouilles successives au cours de la saison permettent de trouver du matériel dans une bibliothèque, un garage, sur un ordinateur, sur des téléphones. *DS Miller* évoque d'ailleurs l'accès constant possible par le biais des téléphones portables¹⁶⁷ et s'inquiète de son effet sur des adolescents comme Tom et Michael (fig. 44).



Fig. 44 | *Brd.* #3.3 | Michael Lucas (à gauche) et Tom Miller (à droite) regardent du porno sur leur téléphone

Les images explicites sont en outre largement banalisées et pas seulement dans *Broadchurch*, en témoignent les affichages dans la chambre de Brady Teller dans *Sweet/Vicious* (fig. 45), à la manufacture de corderie dans *Broadchurch* (fig. 46) et dans le garage d'Aaron

¹⁶⁶ [Citation originale] « I don't consider this to be acceptable in my home! I don't watch this, I don't have porn in my home! [...] I'm mortified and disgusted at his behavior. »

¹⁶⁷ [Citation originale] « (*DS Miller*) These bloody devices, you don't know what's on them. The access they have to this stuff, we never had any of that. / (*Beth*) The best I had was Alice Wilson reading the dirty bits of Jilly Cooper out loud when we were 13. »

Mayford, espace que ce dernier qualifie lui-même de « *man cave* » en anglais, soit littéralement « la grotte de l'homme »¹⁶⁸ (fig. 47).



Fig. 45 | S/V. #1.8 | Chez Brady



Fig. 46 | Brd. #3.2 | À l'usine

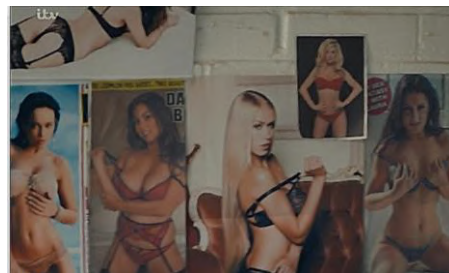


Fig. 47 | Brd. #3.4 | Chez Aaron

Certes banalisée et courante chez les hommes, la consommation de documents sexuellement explicites est dépeinte comme étant problématique dans *Broadchurch* puisqu'elle se fait en dehors de toute adhésion féminine. Non seulement DS Miller, Lindsay Lucas et Catherine Atwood n'étaient pas au courant que des films pornographiques étaient dissimulés dans leur propre maison, mais si on le leur avait demandé, elles n'auraient probablement jamais donné leur accord. « Je ne considère pas ça convenable »¹⁶⁶ martèle DS Miller, qui se dit en outre « mortifiée et dégoûtée »¹⁶⁶ du comportement de son fils. Au cours de la scène qui suit immédiatement après, elle lie directement pornographie et violence sexuelle puisqu'elle refuse que Tom « devienne le fils de son père »¹⁶⁵, faisant ainsi référence à Joe Miller, son ancien mari, qui se disait amoureux du jeune Danny Latimer, 11 ans et l'a assassiné dans la saison 1 lorsque celui-ci a voulu lui échapper. Moins tranchée mais tout aussi inquiète, Lindsay Lucas, après avoir appris que son fils Michael était lui aussi temporairement renvoyé du collège pour trafic de fichiers pornographiques, confie au révérend Paul Coates qu'elle « craint d'être en train de le perdre »¹⁶⁹ (*Brd. #3.4, 27'07''*). Aux yeux des femmes de la série, la pornographie est donc en substance profondément malsaine et dangereuse.

Toutefois, si les femmes rejettent quasiment unanimement la pornographie, c'est aussi qu'elles en sont exclues. Soit sa production ne respecte pas leur consentement - dans *Sweet/Vicious*, les filles de la sororité KKΦ sont filmées nues à leur insu, tout comme Daisy Hardy dans *Broadchurch* qui se fait voler une photo d'elle compromettante, dans le cadre d'un *revenge porn** - soit elles ne font pas partie de la cible et le contenu ne leur est pas destiné. Dans *Broadchurch*, la raison pour laquelle Danielle a arrêté de regarder des vidéos pornographiques avec Leo Humphries, c'est qu'« une partie n'était pas son truc », ce que l'on peut aisément comprendre attendu que Leo reconnaît consommer des « trucs choquants », « jusqu'à deux

¹⁶⁸ [Citation originale] « Welcome to the man cave. »

¹⁶⁹ [Citation originale] « I'm worried I'm losing him, Paul. »

heures par jour, peut-être plus »¹⁷⁰ (*Brd.* #3.8, 32'36''). Sans avoir les détails, on peut imaginer qu'il regarde des images violentes ou des images dans lesquelles le corps des femmes est soumis à des contraintes physiques brutales. Leo étant un violeur en série, encore une fois, cela sous-tend un rapport qui existerait entre violence sexuelle imaginée et réelle.

À ce sujet, dans son livre *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film*, Tanya Horeck, professeure en études artistiques à Cambridge, interrogeait au début du XXI^{ème} siècle l'existence d'un « viol public » et des liens possibles unissant violence et spectacle. Typiquement, voir une femme se faire violer et le vivre comme une excitation, est-ce déjà un viol en soi ? Horeck reste dans le questionnement. Néanmoins, sans établir un lien de causalité directe, elle conclue en disant que les deux sont imbriqués, l'un étant « inclus » dans l'autre (Horeck, 2004, p. 81). Dans cette même idée, Maggie Radcliffe, la vieille journaliste de *Broadchurch*, en conflit éthique et éditorial avec Caroline Hughes, sa jeune patronne, lui fait remarquer que, sur le site internet de leur journal local, son « reportage sur un prédateur sexuel a été subventionné et encadré par du *soft porn* »¹⁷¹, ce qui pose évidemment la question de la responsabilité des médias (*Brd.* #3.7, 9'36''). Pour Chibnall, soit ces derniers mettraient à profit une articulation réalité-fantasme, soit ils la créeraient artificiellement ; dans les deux cas, ils l'encourageraient.

Il est certain que les regards excédés portés par Jules dans *Sweet/Vicious* (*S/V.* #1.8, 9'12'') et DS Miller dans *Broadchurch* (*Brd.* #3.2, 5'59''), lorsqu'elles sont toutes deux confrontées à du matériel explicite traduisent leur exaspération et leur ressentiment devant une consommation généralisée du corps des femmes pour un profit, ici uniquement masculin, puisqu'il s'agit d'affiches placées à chaque fois dans des lieux contrôlés par des hommes. Les deux héroïnes semblent alors rejeter dans l'imagerie pornographique une forme de déshumanisation des femmes, dont on ne peut distinguer le visage alors que le reste du corps, lui, est déshabillé et volontairement exhibé (figs. 45 et 46). Au contraire, Jules et Miller cherchent à réattribuer leur identité aux femmes, et en particulier aux victimes de violences.

¹⁷⁰ [Citation originale] « (*DI Hardy*) We found a large stash of pornography on your computer. Was that the material which you shared with Michael Lucas? / (*Leo*) Some of it. He wasn't ready for the really graphic stuff. Would have scared him off. / (*DI Hardy*) You watch a lot of porn? / (*Leo*) A couple of hours a day, maybe more. / (*DI Hardy*) What does your girlfriend think of you watching porn? / (*Leo*) She didn't mind, we used to watch it together. (*DS Miller*) Used to? / (*Leo*) She got bored. Some of the stuff wasn't her bag. »

¹⁷¹ [Citation originale] « (*Maggie*) So our reporting of a sexual predator is being subsidised and framed by soft porn? / (*Caroline*) It's just pictures. It's nothing you can't see on a beach. / (*Maggie*) God's sake, Caroline! How can you call yourself a feminist and let this pass? / (*Caroline*) I don't call myself a feminist. / (*Maggie*) Please tell me you're not the future... »

2.3.f) « #SayHerName » ou le refus de l'anonymat

Ni anonyme, ni victime. *Sweet/Vicious* et *Broadchurch* insistent, chacune à leur façon sur le fait que chaque personne est unique et, à ce titre, se doit d'être appelée par son nom propre et non par un terme générique anonyme ou stigmatisant.

Très tôt dans *Broadchurch*, Beth Latimer confie à Trish préférer le terme « client·e » à celui de « victime »¹⁷² (*Brd.* #3.2, 15'29''). Quelques scènes auparavant, DS Miller recadrerait l'inexpérimentée DC Harford : « Est-ce qu'on peut ne pas utiliser le mot « victime » ? Son nom est Trish Winterman. »¹⁷³ (*Brd.* #3.2, 2'15'').

Les agresseurs, au contraire, ne connaissent pas le nom des femmes qu'ils maltraitent. Lors de son interrogatoire, répondant à une question de DS Miller, Leo Humphries avoue aux détectives ne pas connaître le nom de plusieurs des femmes qu'il a violées (*Brd.* #3.8, 32'36''). De même, dans *Sweet/Vicious*, Jules ordonne à Will Powell, en tant que *vigilante*^{*}, de « prononcer son nom », en l'occurrence celui de Beth, l'étudiante qu'il a agressée (*S/V.* #1.1, 00'27''). Il s'agit quasiment de la toute première ligne de dialogue de la saison et c'est sans nul doute à-propos que Jules utilise la formule « *Say her name* » en anglais, du nom exact d'une campagne américaine contre l'anonymat des femmes noires victimes de violences policières. Le mouvement #SayHerName, lancé en 2015 par l'association AAPF (*African American Policy Forum*), revendique entre autres « l'intégration des histoires de ces femmes noires dans les représentations médiatiques de la violence policière »¹⁷⁴. Il bénéficie de la contribution de Kimberlé W. Crenshaw, professeure de droit états-unienne à l'origine du concept d'intersectionnalité^{*}. En demandant que Beth soit reconnue et identifiée par son agresseur, Jules ne la compare pas directement avec une femme de couleur victime de violences policières mais elle montre comment, pour une victime de violence sexuelle aussi, les préjugés s'additionnent. Jules cherche alors à lever le voile d'invisibilité qui vient s'ajouter à l'expérience traumatisante, à l'objectification par l'agresseur, ainsi qu'à l'indélébilité associée au statut de « victime de viol »¹⁷⁵.

Cependant, nonobstant les nombreuses critiques d'ordre social déroulées par *Sweet/Vicious* et *Broadchurch* et que nous venons de parcourir dans ce chapitre, les deux séries

¹⁷² [Citation originale] « So I just need you to sign there, where it says 'victim's name'. Sorry about that, I don't know why they have that there. We don't use that word, we use the word 'client'. »

¹⁷³ [Citation originale] « Can we not use the word victim? Her name is Trish Winterman. »

¹⁷⁴ Sur son [site officiel](#), #SayHerName se définit comme « a movement that calls attention to police violence against Black women, girls and femmes, and demands that their stories be integrated into calls for justice, policy responses to police violence, and media representations of police brutality. »

¹⁷⁵ Voir aussi dans le Chapitre 2, la partie 2.1.e) *Les faire taire à tout prix*.

vont au-delà des seules dénonciations. Après le temps des récriminations, vient celui de l'introspection puis celui des propositions.

Chapitre 3 : Sociologie d'une représentation d'un crime

3.1. Des séries en mission de santé publique ?

3.1.a) Des *showrunners* enquêteurs

Avant toute chose, la série *Sweet/Vicious* et la troisième saison de *Broadchurch* sont, toutes les deux, le fruit d'un important travail de recherche. La volonté des deux *showrunners** respectifs de collecter un maximum de données avant d'aborder un sujet aussi complexe que celui des violences sexuelles est manifeste, à la lecture notamment de trois articles publiés avant l'éclatement du scandale Weinstein : deux interviews de Jennifer Kaytin Robinson accordées au site d'information *BuzzFeed* et au magazine *Glamour* et un entretien de Chris Chibnall avec un journaliste de *The Telegraph*, un quotidien d'information britannique. Au désir d'être « authentique »¹⁷⁶ de Robinson (Radloff, 2016), répond le souhait de Chibnall d'offrir « un portrait détaillé et bien documenté »¹⁷⁷ (Tate, 2017).

Pour écrire la série, Robinson et sa productrice exécutive Amanda Lasher se sont appuyées sur de nombreuses sources différentes : des livres d'investigation - *Missoula* de l'écrivain Jon Krakauer et *We Believe You* des activistes Annie E. Clark et Andrea L. Pino - des podcasts, des témoignages, des articles de journaux, etc. « Elles se sont entretenues avec une personne représentante de *RAINN** et une autre, coordinatrice de *Title IX**, la loi fédérale interdisant la discrimination fondée sur le sexe dans l'éducation. Elles ont également parlé avec une personne responsable d'une grande université et avec des *survivors** »¹⁷⁸ (Bennett, 2017). Robinson dit aussi avoir regardé « tous les documentaires qu'elle pouvait » et « tout ce qui était possible d'être trouvé »¹⁷⁹ sur *National Public Radio*, le principal réseau de radiodiffusion de service public états-unien (Radloff, 2016).

De la même façon, Chibnall, le créateur et auteur de *Broadchurch*, s'est longuement renseigné « auprès de personnes travaillant dans les services de soutien aux personnes

¹⁷⁶ [Citation originale] « It was so important to do our homework and tell this story correctly. It's not the *Law & Order* movie-of-the-week version of this story. We really tried to make it authentic and true to what's happening out there. »

¹⁷⁷ [Citation originale] « As a programme-maker, you've got a responsibility to examine your choices and how they play in the wider world. Does [violence against women] need to be shown? It's difficult for me to speak about other shows, but I hope *Broadchurch* offers a thoughtful, compassionate, detailed, well-researched depiction of the emotional complexities of it. It's not there as a plot device. »

¹⁷⁸ [Citation originale] « They spoke with a representative from *RAINN* and a coordinator for *Title IX*, the federal law that prohibits discrimination based on sex in education. They also spoke with an officer from a big college and with survivors in their own lives and online. »

¹⁷⁹ [Citation originale] « I watched every documentary I could. I found podcasts where women shared their stories. I found everything I could on NPR. »

agressées sexuellement, auprès de *survivors** et auprès d'équipes chargées d'investiguer ce genre de cas »¹⁸⁰ (Tate, 2017). À cette occasion, il a découvert que la prise en charge des victimes de violences sexuelles ne faisait pas encore l'objet d'une politique nationale. Aussi, les centres de soutien doivent-ils lever leurs propres fonds pour continuer de gérer les services. De ses diverses prospections sur le terrain, Chibnall a d'ailleurs développé une certaine lucidité quant aux enjeux relatifs à la question des violences sexuelles.

3.1.b) Une création réfléchie

Conscient au fur et à mesure de « la complexité émotionnelle »¹⁷⁷ des victimes de violences sexuelles et désireux d'être à la fois « réfléchi et compatissant »¹⁷⁷, Chibnall dit s'être finalement demandé si *Broadchurch* était bien « la bonne tribune »¹⁸⁰ pour un sujet aussi délicat (Tate, 2017). *Broadchurch* étant à l'époque une franchise aussi populaire que prospère au Royaume-Uni, déjà lauréate de deux *BAFTA** et forte d'une audience moyenne avoisinant onze millions de personnes, les hésitations de Chibnall à inclure alors le sujet dans la série montre une nette conscientisation de la création télévisée.

Au contraire de Chibnall, Robinson débutait dans le métier. Elle cherchait à acquérir un statut d'auteure à succès et non pas à le conserver. Néanmoins, de la même façon que son aîné, elle ne voulait pas non plus profiter vainement d'un sujet sensible : « J'ai ressenti le poids de ce que je voulais montrer, de ce que je voulais transmettre. [...] Comment écrire sur la question sans que l'on ait l'impression que je l'ai exploitée ? Est-ce que ce sera quelque chose que les *survivors** voudront ? Vont-elles détester ça ? Vont-elles avoir l'impression que j'ai volé une histoire que je n'avais pas à raconter ? »¹⁸¹ (Robinson, 2017). Ces questionnements déontologiques révèlent une aspiration d'ordre moral à développer la fiction télévisuelle dans le respect d'une éthique stricte.

Une fois leur décision prise d'aborder avec tact la thématique particulière des violences sexuelles, les deux *showrunners** ont tous les deux cherché à dépasser un stéréotype scénaristique. En refusant que les violences faites aux femmes ne soient qu'un « *plot*

¹⁸⁰ [Citation originale] « We went away for several months, talking to the extraordinary people who work in sexual-assault support services, survivors, the people who investigate it... We asked them if *Broadchurch* was the forum in which to tell this story, and everyone said yes. »

¹⁸¹ [Citation originale] « I felt the weight of what I wanted to show, of what I wanted to convey in this 41-page/41-minute episode of television. That goddamn cursor just kept blinking in my face. How do I write this without it feeling exploitative? Blink. Blink. Blink. Is this going to be something survivors want? Will they hate this? Blink. Blink. Will they feel like I've stolen a story that wasn't mine to tell? Blink. Then I stopped, cleared my mind, and began to write. »

device »¹⁷⁷ (littéralement « dispositif de l'intrigue » en français), Chibnall atteste d'un désir d'aller plus loin que le procédé de *Whodunit** qui sous-tend l'histoire de *Broadchurch*¹⁵². Quant à Robinson, elle a repensé pareillement l'archétype narratif du *rape and revenge plot**, puisque, pour elle, il ne s'agissait pas seulement de parler de violence sexuelle, il s'agissait de « venger les femmes »¹⁸² et introduire des personnages féminins qui luttent contre la violence sexuelle, en se battant pour d'autres femmes (fig. 48).



Fig. 48 | *S/V*. #1.3 | Jules (à gauche) et Ophelia (à droite) choisissent leur prochaine cible

De surcroît, l'intention de Robinson de brosser le portrait de femmes « brisées », mais « de façon inédite à la télévision et surtout non définies par cela »¹⁸³ (Radloff, 2016) est confirmée par son choix original de faire de *Sweet/Vicious* une comédie dramatique. L'utilisation inhabituelle de l'humour, venant sans cesse ponctuer et dynamiser une fiction traitant d'un sujet de société aussi exigeant témoigne d'une double ambition : nuancer et positiver la vision des victimes tout en entraînant un public jeune adulte non encore averti.

Par ailleurs, Chibnall, comme Robinson, s'est demandé si les violences faites aux femmes, dans leurs formes les plus graves, devaient être représentées visuellement à l'écran et quelle responsabilité cela engagerait de sa part en tant qu'auteur (Tate, 2017), ce qui prouve une connaissance des écueils de la culture du viol et leur prise en compte dans la démarche

¹⁸² [Citation originale] « It wasn't just the sexual assault. It was avenging women. I really wanted it to be about women who fought for women and [against] sexual assault. »

¹⁸³ [Citation originale] « I just wanted to see female characters who are broken in ways that I relate to, and I've never seen on TV, but they aren't defined by that and they are still superheroes. »

d'écriture. Finalement, Chibnall a opté pour la pudeur puisque, dans *Broadchurch*, le viol de Trish Winterman est entraperçu lors de *flash-backs* ponctuels et ceux de Laura Benson et Nira ne sont jamais filmés. Robinson, de son côté, a répondu différemment, notamment en ce qui concerne le personnage principal de Jules Thomas, dont le viol est certes filmé dans son intégralité (*S/V*. #1.7, 10'58'') mais avec la claire intention de montrer au public que cela ne se passe pas comme il le pense. La *showrunner** dit l'avoir pensé comme un acte, ni particulièrement bruyant ou violent mais au contraire furtif, « rapide, qui vous prend aux tripes et vous change »¹⁸⁴ et qui implique surtout un agresseur connu intimement de la victime¹⁵² (Robinson, 2017). D'ailleurs, à lire le texte que Robinson a écrit et publié sur le site *MTV News* afin de justifier la réalisation d'un épisode centré sur le viol de Jules, elle apparaît incontestablement investie d'une mission pédagogique, laquelle repose sur trois idées principales : premièrement, les violences sexuelles sont pour Robinson une maladie infectant toute la société, deuxièmement certaines personnes, soit n'en connaissent pas l'existence, soit ne veulent pas en connaître l'existence, phénomène qui aggrave l'intensité de la maladie, troisièmement enfin, la série *Sweet/Vicious* est écrite dans le but justement de combattre « l'épidémie », en s'adressant autant aux victimes qu'à leur entourage.

Lire une statistique est facile et impersonnel - 1 jeune femme sur 5 et 1 jeune homme sur 16 seront agressés sexuellement à l'université. Lorsque vous voyez cette statistique, vous ressentez de la compassion, mais il n'y a rien d'émotionnel auquel vous attacher. Je voulais joindre une histoire, un visage, une expérience cinématographique à cette statistique afin que, espérons-le, plus de gens puissent comprendre à quel point cette épidémie est réelle et déchirante. [...] Je raconte cette histoire non seulement pour les *survivors** qui l'ont vécue afin de leur faire savoir qu'elles ne sont pas seules, mais aussi pour les personnes qui ne la comprennent pas. Les gens qui nient que cela se passe, qui se cachent la tête dans le sable et laissent cette épidémie se développer.¹⁸⁵

Robinson, *How S/V approached its necessary, groundbreaking rape episode*, 2017.

Effectivement, tout le défi consiste, aux yeux de Robinson, à pouvoir transmettre au

¹⁸⁴ [Citation originale] It is fast, it is gutting and it changes you.

¹⁸⁵ [Citation originale] « Reading a statistic is easy, it's impersonal - 1 in 5 young women and 1 in 16 young men will be sexually assaulted at college. You feel compassion when you see that statistic, but there's nothing emotional to which to attach yourself. I wanted to attach a story, a face, a cinematic experience to this statistic so that hopefully more people can understand how real and how heartbreaking this epidemic truly is. [...] I tell this story not only for the survivors who have lived it to let them know they are not alone but also for the people who don't understand it. The people who deny that it's happening, who hide their heads in the sand and let this epidemic grow. »

public les informations rassemblées lors d'une enquête minutieuse, tout en tenant compte d'une audience hétéroclite.

3.1.c) Des victimes aussi derrière l'écran

La diffusion de *Sweet/Vicious*, comme celle de *Broadchurch*, prend en compte le fait que des victimes et des personnes de leur entourage peuvent et vont faire partie de l'audience. Régulièrement, des éléments d'habillage dynamique se superposent aux épisodes et renvoient vers des sites dédiés. Pendant les génériques de fin de *Broadchurch*, une voix-off incite les personnes éventuellement « affectées par les thèmes abordés lors de l'épisode »¹⁸⁶ à se rendre sur le site itv.com/advice. Là, elles ont accès aux noms et contacts d'associations comme *The Shores*, *The Survivors Trust*, *The Samaritans* dont la chaîne donne également une courte description. L'audience est sinon renvoyée vers des centres de soutien comme le *Dorset Rape Crisis Support Centre* et les *Rape Crisis centres* nationaux, ainsi que vers les forces de police du comté du Dorset, « spécialement formées pour enquêter sur les infractions sexuelles »¹⁸⁷. Dans *Sweet/Vicious*, un avertissement adressé au public est diffusé en entrée de certains épisodes (*S/V*. #1.5 et *S/V*. #1.7 en particulier), le prévenant de l'existence d'une scène d'agression sexuelle « qui peut être difficile à voir pour certaines personnes de l'audience »³⁰. En outre, pendant les épisodes même, un affichage récurrent donne rendez-vous sur un site¹⁸⁸ spécifique dépendant de MTV, à ceux et celles qui veulent « obtenir de l'aide ou prendre des mesures pour mettre fin à la violence sexuelle »¹⁸⁹ (*S/V*. #1.4, 16'52'').

Les services de soutien aux victimes sont de surcroît introduits dans le cœur même des scénarios. Nous avons ainsi vu que les deux séries, par le biais de leur personnage principal, montrent le fonctionnement d'un *rape center**. *Broadchurch* fait intervenir une assistante sociale et des conseillères spécialisées, *Sweet/Vicious* également des groupes de parole. Lorsque Jules et Ophelia confrontent le personnage de Chloe Freeman, qui filme illégalement les membres de la sororité ΚΚΦ afin d'alimenter des sites pornographiques, elles lui annoncent avoir détourné les recettes de son trafic illicite pour le transférer plutôt à un refuge pour femmes battues (*S/V*. #1.4, 28'50''). De même, lorsque Jules fait des recherches en ligne après avoir été

¹⁸⁶ [Citation originale] « If you or someone you know has been affected by issues covered in our programmes please see the relevant programme page below for information, advice and support. »

¹⁸⁷ [Citation originale] « Dorset Police has specially trained officers dedicated to investigating sexual offences. It is a priority to support victims of sexual violence, encourage the reporting of these crimes and ensure those who inflict abuse are brought to justice. »

¹⁸⁸ Le site en question, consent.mtv.com, n'est plus en service aujourd'hui.

¹⁸⁹ [Citation originale] « to get help, or take action to end sexual assault, head to consent.mtv.com ».

agressée par Nate, le premier résultat qui apparaît sur son écran est le site officiel de *RAINN*^{*}, l'organisation nationale américaine de lutte contre la violence sexuelle (*S/V.* #1.7, 14'13'').

Mais *Sweet/Vicious* et *Broadchurch* ne se font pas seulement le relais de différents services sociaux. Elles établissent aussi un même moyen essentiel de lutte contre les violences sexuelles : l'éducation.

3.1.d) La question de l'éducation

L'éducation se révèle d'importance capitale dans les deux séries, qui ne l'abordent pourtant pas du même angle, reflétant typiquement les profils de leur *showrunner*^{*} respectif.

À l'image de sa jeune auteure, *Sweet/Vicious* est plutôt écrite du point de vue d'une apprentie, curieuse et désireuse d'apprendre. En plus de mettre en scène divers personnages – Ophelia, la hackeuse, Barton, le responsable de la sécurité ou Harris, l'étudiant en droit – cherchant à obtenir des informations qui leur sont initialement tues par des personnes en charge, la série amène son public à comprendre que le savoir doit être transmis, naturellement, mais surtout, la soif de connaissances est essentielle afin de maintenir une société équilibrée. La clé de voûte de cette proposition réside en particulier dans le personnage de Kennedy. Féministe affirmée, prônant l'échange, le partage et la sororité, elle demande à Jules, dans le pilote^{*} de la série, de ne plus avoir de secrets pour elle (*S/V.* #1.1, 16'13''). Par la suite, elle souffre beaucoup de ce qui lui a été caché et à la fin de la saison, c'est elle qui persuade Jules de porter plainte contre Nate, initiant de fait une enquête universitaire dans le cadre du *Title IX*^{*}. Qui dit enquête, dit recherche de faits, de vérité. À cette occasion, Kennedy déclenche de plus une crise d'identité chez Miles Forrester, le meilleur ami de Nate.



Fig. 49 | *S/V.* #1.09 | Jules écoute Kennedy



Fig. 50 | *S/V.* #1.09 | Au milieu, Miles baisse le regard

Surprenant une conversation entre lui et deux autres étudiantes, elle est choquée par l'ignorance et l'irréflexion de leurs échanges et les sermonne sévèrement (*S/V.* #1.9, 20'32'') :

Pourquoi vous ne vous éduquez pas, avant de dire quelque chose d'aussi incroyablement odieux ?¹⁹⁰

Lasher, *Sweet/Vicious* #3.9, *An Innocent Man*, 2017

L'air contrit de Miles à ce moment montre qu'il accepte la leçon (figs. 49 et 50). Il cherche alors à comprendre par lui-même ce que Kennedy voulait lui dire par « Tu devrais reconsidérer ton meilleur ami, il n'est pas celui que tu crois »¹⁹⁰. Il s'en va alors interroger Nate, relevant pour la toute première fois les incohérences de son discours (*S/V.* #1.9, 33'21''). Sa confiance en Nate fissurée, Miles reconsidère petit à petit l'ensemble des comportements masculins autour de lui et quitte son attitude détachée et désinvolte. S'impliquant finalement, dans le dernier épisode, il rallie Kennedy, Jules et Ophelia. Cet arc narratif spécifique supporte une idée maîtresse de la série *Sweet/Vicious* : se renseigner, se cultiver, s'informer auprès des bonnes sources est salubre mais doit faire l'objet d'une démarche active. Quant à ceux et celles qui détiennent déjà le savoir, illes ont un devoir vis-à-vis des autres, afin de ne pas les laisser dans l'ignorance. D'ailleurs, sans que cela n'affecte en aucune façon leur amitié, Harris et Ophelia se font remarquer l'un à l'autre si elle ou il adopte un biais respectivement raciste (*S/V.* #1.6, 8'14'') ou sexiste (*S/V.* #1.10, 32'18''). Pour reprendre le terme que Jules applique à Kennedy lorsque celle-ci défend ouvertement une cause égalitaire, un point de stabilité serait atteint lorsque le fait de se cultiver et celui de « prêcher »⁹⁷ se rencontrent (*S/V.* #1.7, 1'05'').

Dans un effet miroir, *Broadchurch* est justement écrite du point de vue de ceux et celles qui doivent transmettre des acquis, avec cependant un éclairage bien caractéristique. Chris Chibnall l'avoue lui-même, *Broadchurch* est « imprégnée de la peur d'être parent »¹⁹¹ (Tate, 2017), la peur de ne pas être à la hauteur d'une tâche complexe et angoissante. Les personnages sont en effet régis par diverses inquiétudes qui reposent essentiellement sur deux questions sources : premièrement, comment protéger ses enfants des différentes formes de violence ? Deuxièmement, comment les éduquer pour ne pas reproduire le schéma social délétère opposant classiquement victimes féminines et agresseurs masculins ?

Pour commencer, Lindsay Lucas, le couple Latimer, *DI Hardy* et *DS Miller* doivent vivre avec le fait qu'illes n'ont pas pu/su protéger leur enfant. Beth, toute en colère contenue, évoque auprès du révérend Coates ce que la perte d'un proche « vous arrache » et sa « douleur

¹⁹⁰ [Citation originale] « Why don't you educate yourself, before you say something so incredibly heinous? And... And Miles, you might want to take a closer look at your best friend. He's not who you think he is. »

¹⁹¹ [Citation originale] « Broadchurch is shot through with the fear of being a parent. »

quotidienne continue »¹⁹² après le décès de son fils Danny. Elle en veut à Mark, le père de Danny, de ne pas la laisser faire son deuil (*Brd. #3.7, 25'15''*). Effectivement, Mark Latimer n'est pas seulement dans l'affliction, il est véritablement hanté. Il revient sans cesse sur les événements passés qui ont conduit à la mort de Danny : « Je n'étais pas là pour lui. J'aurais dû être là pour lui »¹⁹³ (*Brd. #1.3, 34'43''*). En apprenant qu'un prédateur sexuel rôde dans la région, il est immédiatement sur le qui-vive et interdit à Beth et leur fille aînée Chloe de rester dehors, une fois la nuit tombée, provoquant la riposte désabusée de Beth, qui lui rétorque aussitôt « On n'a pas besoin que tu prennes soin de nous »¹⁹⁴ (*Brd. #1.1, 40'36''*). D'ailleurs, en voulant protéger malgré elles les femmes de sa famille, Mark ne les protège pas de lui-même. Après avoir poursuivi puis rencontré Joe Miller l'assassin de Danny, il tente de se tuer, bouleversant une nouvelle fois le foyer Latimer (*Brd. #1.6*).

Notons que cette troisième saison de *Broadchurch* met en scène à deux reprises la confrontation d'un père face à l'agresseur de son enfant. Si la première est une discussion calme, émotionnelle, presque pacifique au cours de laquelle Mark Latimer et Joe Miller constatent tous deux l'acuité de leur malheur, la perte comparable de leur famille et leur impuissance similaire à maîtriser le cours des événements (fig. 58), la deuxième est au contraire une leçon de morale implacable. Le personnage de *DI Hardy* a l'occasion de croiser la bande de collégiens qui harcèlent sa fille Daisy. Il les apostrophe et les tance : « Vous les garçons, vous les petits bébés qui pensez être des hommes ! »¹⁹⁵. S'ensuit une diatribe, inscrite volontairement dans le champ lexical de la virilité, au cours de laquelle Hardy dit vouloir « instruire »¹⁹⁵ les adolescents. Il a l'habitude d'avoir le dessus sur des criminels, il les aura donc à l'œil, eux et leur famille et leur interdit désormais toute interaction avec Daisy, de près comme de loin. Sinon, il « les trouvera et coupera leurs minuscules petites bites »¹⁹⁵. Lorsque l'un des collégiens objecte qu'il n'a pas le droit d'outrepasser ainsi ses fonctions de policier, Hardy affirme, qu'en tant que père, il fera « tout ce qui est nécessaire pour protéger »¹⁹⁵ sa fille (*Brd. #1.7, 10'30''*).

C'est également Hardy le père et non l'officier de police qui, lors d'un interrogatoire au commissariat, réagit à une provocation de Jim Atwood (*Brd. #1.7, 31'03''*). À ce dernier qui

¹⁹² [Citation originale] « He knows what loss feels like, what it... what it rips out of you. »

¹⁹³ [Citation originale] « I wasn't there for him. I should have been there for him. »

¹⁹⁴ [Citation originale] « We don't need you looking after us. »

¹⁹⁵ [Citation originale] « (*DI Hardy*) You boys, you wee babies that think they're men! You hurt my girl. So from now on, I'm gonna be watching everything you do. I'm gonna be watching everything your parents do, everything your family does. If anyone of you even so much as belch when you shoudn't, I'll be there. / (*One of the boys*) Are you threatening us? / (*DI Hardy*) No, son, I'm instructing you. [...] I will find you and I will cut your tiny little cocks off. / (*One of the boys*) You can't say that to us. You're the police. / (*DI Hardy*) I'm a father! And I will do whatever is necessary to protect my daughter. »

l'exhorte à avouer un désir commun de cumuler des relations sexuelles insignifiantes, Hardy répond :

Je ne souscris pas à votre version du monde. Mais j'ai peur d'y envoyer ma fille, avec des hommes comme vous, autour.¹⁹⁶

Chibnall, *Broadchurch*, #3.7, Episode #3.7, 2017

Ce dialogue est révélateur à la fois des enjeux relatifs à l'instruction d'un enfant dans une société brutale et périlleuse, mais montre aussi toute l'importance que la série *Broadchurch* accorde à l'éducation, notamment paternelle. Typiquement, cette dernière est mise en cause par le personnage de Lindsay Lucas qui pointe du doigt l'immaturité de son mari Clive et se demande comment peut-on « être un bon parent, lorsqu'on est un enfant soi-même »¹⁹⁷ (*Brd.* #3.4, 27'07"). Leur fils, Michael Lucas, s'avérant être l'un des harceleurs de Daisy Hardy et le violeur de Trish Winterman, on peut se demander si Chris Chibnall, l'auteur de *Broadchurch* - lui-même père de deux garçons - ne désignerait pas certaines failles ou manques dans l'éducation paternelle comme une source potentielle de troubles sociaux ; d'autant que cet angle d'approche concerne aussi d'autres personnages.

DI Hardy dit « échouer à tout »¹⁹⁸ et en particulier à assurer le bien-être de sa fille Daisy (*Brd.* #1.5, 41'22"). Quant à *DS* Miller, elle s'oppose vivement aux figures paternelles de sa famille, rejetant les dires et actions de son propre père – le grand-père de son fils Tom – et son ancien mari – le père de Tom. Miller refuse que Tom puisse considérer « acceptable »¹⁹⁹ le discours de son grand-père, lorsqu'il minimise devant lui la gravité des violences domestiques. Dans la foulée, elle fait la leçon à son fils et insiste sur l'importance du consentement sexuel (*Brd.* #1.6, 25'20"). Elle s'oppose également formellement, nous l'avons vu, à ce que Tom devienne un prédateur comme son père, Joe Miller ou suive le mouvement des autres adolescents de son âge, en consommant par exemple des vidéos à caractère pornographique. S'adressant à Tom, elle s'écrie : « Tu n'es pas tout le monde ! Tu dois être meilleur que ça ! Je ne te laisserai pas être le fils de ton père ! »¹⁶⁵ (*Brd.* #1.1, 38'34"). Toutefois, si elle souhaite que son fils n'aille pas dans la même direction que les hommes de tous âges qui l'entourent, Miller, elle-même, est pour l'instant à contre-courant, ce que l'on peut observer précisément dans une

¹⁹⁶ [Citation originale] « I don't subscribe to your version of the world. But I worry about sending my daughter out into it, with men like you around. »

¹⁹⁷ [Citation originale] « How can you be a good parent when you're still a child yourself? »

¹⁹⁸ [Citation originale] « I'm failing at everything. »

¹⁹⁹ [Citation originale] « I'm not having you thinking what Grandpa's saying is acceptable. »

scène très explicite du premier épisode de la saison.



Fig. 51 | Brd. #3.1 | Observée par son fils Tom (à droite), DS Miller (au milieu) est à contre-courant

Furieuse après avoir appris que Tom était renvoyé du collège, Miller tente de sortir en trombe, avant d'être stoppée par l'afflux des autres élèves qui vont dans le sens inverse et pénètrent dans l'établissement (fig. 51). Elle est alors obligée de s'arrêter. La métaphore est parlante. En plus de consommer une énergie considérable, s'opposer à la dynamique du groupe est épuisant et y parvenir prend inévitablement du temps. Le plan illustre également toute l'ambivalence de Chris Chibnall vis-à-vis des jeunes générations, qu'il semble ici assimiler à une force de freinage plus qu'un flot positif.

3.1.e) Un fossé générationnel marqué

Dans *Broadchurch*, on constate une nette valorisation du vécu par rapport à la jeunesse. C'est ce qui ressort de deux faces-à-faces développés en parallèle au cours de la saison. L'opposition entre Caroline Hughes, la jeune directrice exécutive du groupe média qui a racheté le journal local *The Broadchurch Echo*, et Maggie Radcliffe qui y travaille depuis toujours en tant que rédactrice en chef confirmée, fait écho en effet à un autre antagonisme féminin qui a lieu, lui, au poste de police où le caractère empathique de DS Miller s'accommode mal du profil cynique, voire méprisant, de la novice DC Harford. Dans les deux cas, une femme d'expérience humaine et généreuse est en confrontation directe avec une jeune arriviste qui pense tout savoir mais méconnaît en réalité les enjeux autour de la question des violences sexuelles. Seul l'ordre hiérarchique change. Si DS Miller peut se permettre de

recadrer sa subalterne *DC Harford* et la renvoie à ses cours de formation lorsque celle-ci doute instantanément de la véracité des dires de *Trish Winterman* (*Brd. #3.1, 35'55''*), *Maggie Radcliffe*, de son côté, ne peut que soupirer. Face à sa cheffe *Caroline Hughes* qui affirme ne pas se considérer féministe et banalise la publication de publicités légères autour d'un article couvrant le viol de *Trish*, *Radcliffe* maugrée entre ses dents : « Je vous en prie, ne me dites pas que vous êtes le futur ! »¹⁷¹ (*Brd. #3.7, 9'36''*).

Sur ce point, le personnage de *Maggie* soulève une contradiction singulière. Malgré leur jeunesse, *Hughes* et *DC Harford* semblent en fait posséder les mentalités d'un ancien monde. Certes, elles évoluent toutes deux dans des milieux professionnels réputés pour leur absence de progressisme - les médias et la police. Leur ambition les a-t-elles incitées à intégrer rapidement le conservatisme d'un environnement dominé par des hommes ? Les deux jeunes femmes apparaissent en tout cas comme à contre-courant d'une évolution des mentalités, portée au contraire par leurs aînées *Radcliffe* et *Miller*. Finalement, on peut dire que la révolution des mœurs dans *Broadchurch* se fait pratiquement sans la jeunesse. *DC Harford* est écartée de l'enquête et renvoyée pour avoir dissimulé des informations à ses supérieurs (*Brd. #3.6*). Quant à *Caroline Hughes*, c'est à elle que l'on cache des faits. *Maggie Radcliffe* réussit à étouffer la publication de la tentative de suicide de *Mark Latimer* afin de protéger sa famille d'une nouvelle vague de commérages. Dans la foulée, elle démissionne et se lance à son compte (*Brd. #3.7*). Elle qui se sentait « si impuissante »²⁰⁰ en début de saison (*Brd. #3.2, 30'34''*), elle s'affranchit en créant son propre vidéo blog de nouvelles locales.

Pour le *showrunner** *Chris Chibnall*, l'âge et l'expérience sont donc des plus-values indéniables afin de manœuvrer dans une société en pleine métamorphose. Quant aux apports du monde moderne, il semble qu'il faille, selon lui, les intégrer avec parcimonie. D'un côté, c'est grâce aux nouvelles technologies que *Maggie*, en se les réappropriant, peut acquérir une indépendance sans précédent. De l'autre, *Chibnall* paraît se méfier pour le moins des téléphones portables. Déjà synonymes de *revenge porn**, de menaces anonymes et d'un accès juvénile quasi illimité à la pornographie, *Chibnall* semble rejeter aussi les connections sociales qui en résultent, via le personnage de *DS Miller* qui finit par fracasser avec un marteau le téléphone portable mais aussi l'ordinateur de son fils *Tom* (*Brd. #3.6, 28'45''*). *Miller* renvoyant *Tom* plutôt à la bibliothèque pour tout accès numérique nécessaire, le public est alors invité à reconsidérer comme lui l'intérêt des sources classiques d'information.

La question de l'héritage culturel se pose également dans *Sweet/Vicious* : que devons-

²⁰⁰ [Citation originale] « I feel so powerless, it's the only thing I know how to do. »

nous en conserver, au juste ? Jusqu'à quel point le legs d'une génération à une autre entrave le déroulement d'une révolution morale nécessaire ? Des éléments de réponse nous sont apportés dans le quatrième épisode qui fait intervenir l'idée récurrente de « *legacy*/héritage », à travers deux personnages : Grace Webber et surtout Ophelia Mayer, toutes deux filles d'anciennes leaders de la sororité ΚΚΦ. Profitant de la semaine d'initiation, Ophelia s'infiltré dans la sororité en adoptant tous les codes esthétiques de celle-ci, pour finalement découvrir, entre autres choses, que sa mère Bobbi Mayer, y avait développé en son temps des méthodes particulièrement cruelles de bizutage. Alors qu'au cours de l'épisode, Ophelia semblait heureuse de se rapprocher de sa mère après des années de froid, Bobbi la rejette à la fin, n'acceptant pas que sa fille réaffirme sa propre identité (elle se reteint les cheveux en vert) et remette en cause les valeurs et le système de la maison à lettres grecques. Blessée par l'attitude distante de Bobbi, Ophelia retourne à son mode de vie bohème et dilettante. Quant à Grace Webber, elle accepte toutes les humiliations pour être acceptée dans la sororité, dont elle « DOIT faire partie »²⁰¹ selon elle (S/V. #1.4, 21'58"). En tant que fille d'ancien membre, on comprend qu'elle est tenue d'y rentrer aussi, et ce malgré les pratiques barbares qui y ont lieu : les initiées sont par exemple enfermées pendant des heures dans un sous-sol et forcées de s'auto-asphyxier au moyen de cigares, jusqu'à s'en rendre malades et s'évanouir. Aux yeux de la *showrunner** Jennifer Kaitin Robinson, l'héritage/*legacy* s'avère donc particulièrement problématique puisqu'il permet de perpétuer des coutumes déplorables archaïques, un point de vue renforcé par le choix du titre de l'épisode.

Comme tous les autres volets de la saison, le quatrième épisode de *Sweet/Vicious* porte le nom d'un album de musique. Ici, il s'agit de *Tragic Kingdom*, du groupe No Doubt, paru en 1995, dont la chanson éponyme est une référence satirique à Magic Kingdom, le parc d'attraction phare de Disney World en Floride, imaginé par Walt Disney mais finalisé après sa mort. Le titre musical est une critique sévère contre la direction de la compagnie Disney - à l'époque dirigée par Michael Eisner - plus intéressée selon Gwen Stefani, la chanteuse et autrice, par le fait de générer un maximum de profits que par perpétuer l'esprit de magie du créateur Walt Disney. En associant cette référence musicale spécifique au scénario de son épisode, Robinson ne semble pas tant percevoir certains patrimoines culturels comme une source de potentiel, mais plutôt comme des poids.

De surcroît, à deux reprises dans le pilote* de la série, les héroïnes de *Sweet/Vicious* affichent une volonté de proscrire certaines règles, issues de temps plus anciens. En premier

²⁰¹ [Citation originale] « I HAVE to be a Kappa. »

lieu, dans la scène d'exposition de la sororité ZZΨ, Kennedy affirme qu'il « est temps que les règles évoluent »²⁰² (*S/V.* #1.1, 05'45''). À ce moment-là, elle fait référence au fait que les sororités, contrairement aux fraternités, n'ont pas le droit d'organiser de soirées alcoolisées. Deuxièmement, quelques heures plus tard, Ophelia et Jules reprennent un passage de la comédie musicale *Wicked* et chantent à l'unisson « Quelque chose a changé en moi, quelque chose n'est plus pareil, j'ai fini de jouer selon les règles du jeu de quelqu'un d'autre »²⁰³ (*S/V.* #1.1, 30'09''). En enchaînant ces scènes, Jennifer Kaitin Robinson semble étendre le désir de progrès de ses personnages à la question des violences sexuelles, sujet principal de sa série. Elle paraît nous dire que, jusqu'à présent, les femmes ont dû subir des principes érigés par et pour des hommes. Si les violences sexuelles ont perduré de cette façon, c'est que les personnes qui en étaient victimes étaient piégées dans un jeu qu'elles ne pouvaient que perdre puisque celui-ci était d'emblée truqué. C'est pourquoi il est désormais nécessaire d'établir de nouvelles règles, plus égalitaires.

Sur ce point précis, *Sweet/Vicious* est plus ou moins rejointe par la série *Broadchurch* qui, elle aussi, décrit une société en complète transformation dans laquelle de nouvelles coutumes s'inscrivent au jour le jour. Toutefois, la plupart des personnages de *Broadchurch* subissent plus les effets du changement qu'ils n'en sont véritablement acteurs. Un leitmotiv se répète ainsi tout au long de la saison : il est difficile de suivre le mouvement, surtout pour ceux et celles qui ne connaissent pas encore les règles ou qui ont du mal à comprendre qu'elles se modifient sous l'impulsion d'un nouvel élan. Daisy Hardy, fraîchement installée dans la ville, se voit consoler par Chloe Latimer qui compatit à son malaise : « Je sais que tu es nouvelle. C'est dur »²⁰⁴ (*Brd.* #3.4, 30'41''). Au commissariat, DS Miller excuse le comportement déplacé de DC Harford d'un « C'est bon, vous êtes nouvelle, on vous pardonne »²⁰⁴ (*Brd.* #3.1, 35'55''). Quant à Caroline Hughes, elle adopte un ton bien plus menaçant et avertit Maggie Radcliffe de la force des mutations en cours : « Les temps changent Maggie. Ne restez pas à la traîne »²⁰⁵ (*Brd.* #3.2, 10'28'').

Sur cette thématique en revanche, les *showrunners** Chibnall et Robinson sont au diapason. Leurs deux séries dépeignent un monde en transition mais, malgré le fait que ses modifications rapides soient sources de tensions, il est hors de question de revenir en arrière.

²⁰² [Citation originale] « It is time for the rules to evolve ».

²⁰³ [Citation originale] « Something has changed within me, something's not the same. I'm done playing by the rules of someone else's game. »

²⁰⁴ [Citation originale] « All right, you're new, we forgive you. »

²⁰⁵ [Citation originale] « Times change Maggie. Don't get left behind. »

« Il y a un temps pour tout »²⁰⁶ conclue le révérend Coates, citant alors le livre biblique hébraïque de l'Écclésiaste dans le tout dernier épisode de *Broadchurch* (*Brd.* #3.8, 38'08''). Dans *Sweet/Vicious*, Jules voulait au départ « retrouver son ancienne vie »²⁰⁷ (*S/V.* #1.2, 30'17''); à la fin, elle cherche plutôt à « passer à autre chose »²⁰⁸ (*S/V.* #1.9, 4'20''). Dans cette optique, la caméra opère d'ailleurs un changement de focus intéressant. À de nombreuses reprises, dans des plans larges, *Sweet/Vicious* et *Broadchurch* mettent en scène le regard de personnes qui se tournent vers les victimes, des femmes dont on met maintenant en valeur les expériences. Les deux séries usent alors du *female gaze*, tel qu'il a été pensé par Iris Brey, Docteure en théorie du cinéma à l'université de New York. Elle décrit en effet cette pratique visuelle et artistique comme étant « un regard qui nous fait ressentir l'expérience d'un corps féminin à l'écran », « qui adopte le point de vue d'un personnage féminin pour épouser son expérience » (Brey, 2020).



Fig. 52 | *Brd.* #3.5 | Laura Benson (à gauche) est entendue par les détectives

En nous montrant des héros et héroïnes qui écoutent et observent, souvent avec beaucoup d'intensité, des femmes victimes de violences, en particulier lorsque celles-ci partagent leur ressenti, la scénographie encourage le public à faire de même. Elle semble lui désigner le chemin, d'une certaine façon. Que ce soit Hailey McMahon dont Ophelia ne perd

²⁰⁶ [Citation originale] « To everything a season »

²⁰⁷ [Citation originale] « I just want to go back to my old life. »

²⁰⁸ [Citation originale] « And I know that there's no guarantees, but if they find Nate guilty, maybe I can start to move on. »

pas un mot de la conversation dans *Sweet/Vicious* (fig. 53), les participantes aux groupes de parole écoutées toujours avec déférence (fig. 27), que ce soit Trish Winterman, dans *Broadchurch*, entendue par Beth Latimer (fig. 26), Nira sollicitée par la même Beth et par sa responsable Sahana Harrison (fig. 54), ou encore Laura Benson dont les détectives recueillent le témoignage avec beaucoup d'obligeance (fig. 52), les femmes victimes de violences deviennent de fait le centre de l'attention, participant d'une évolution sociale, certes subtile mais décisive.



Fig. 53 | *S/V.* #1.2 | Ophelia observe Hailey



Fig. 54 | *Brd.* #3.6 | Beth et Sahana sollicitent Nira

Ce déplacement du centre d'intérêt, ce mouvement qui se met progressivement en marche, se traduit même à l'occasion littéralement dans *Broadchurch*, lors de la manifestation organisée par Leah Winterman en fin de saison.

3.1.f) La résilience dans l'empowerment

Inquiète de voir sa mère, Trish Winterman, se terrer chez elle, craintive, après son agression, sa fille Leah décide de prendre les choses en main et d'organiser une marche de soutien, à la tombée de la nuit (*Brd.* # 3.7, 37'39"). Toutes les femmes de la ville et des environs se réunissent alors sur le port de la ville de Broadchurch, élevant dans le ciel des lumières, provenant de leurs téléphones portables (fig. 55). Émue, Trish comprend à la fois qu'elle n'est pas seule mais aussi que le soutien d'autres femmes l'autorise à ne plus avoir peur.

Cette marche des femmes de *Broadchurch* rappelle fortement les manifestations féministes *Take back the night* qui, comme l'explique CANDELA, un collectif d'une quinzaine de chercheur·euses de la région lilloise, « se sont développées, d'abord en Amérique du Nord, à partir des années 1970 : dénonçant les formes de domination vécues par les femmes dans l'espace public nocturne, elles visent à une réappropriation de la nuit ». (CANDELA, 2017). Dans *Sweet/Vicious*, également, Mackenzie, la responsable de la sororité ZZΨ, réfléchit aux nouvelles dispositions à prendre pour éviter les violences sexuelles sur le campus. Elle propose

de se mobiliser via l'organisation d'une marche (S/V. #1.9, 26'52''). Une même idée est donc commune aux deux séries : pour faire face au fléau des violences sexuelles, pour ne plus laisser certains hommes régner par la terreur sur l'ensemble des femmes, pour réaffirmer enfin un désir d'équité, ces dernières peuvent afficher leur nombre et leur détermination en se réunissant au vu et au su de tous.



Fig. 55 | Brd. #3.7 | La marche de soutien des femmes de Broadchurch

Dans une même mouvance, à la fin de *Sweet/Vicious*, Jules et Ophelia décident de ne plus opérer dans l'ombre. Elles lancent le site officiel de leur activité de *vigilante** et exposent au grand jour le caractère profondément immoral de Nate. Avec l'aide de Miles, elles diffusent un enregistrement compromettant de lui, pendant la cérémonie au cours de laquelle il était censé recevoir sa médaille d'honneur (S/V. #1.10, 27'19''). Ce faisant, elles révèlent, aux yeux de tout le campus, l'hypocrisie d'un système prêt à couronner un scélérat.

Leur intervention rejoint la conclusion combative de la série. Constatant le nombre de messages postés dès le lancement de leur site de *vigilante**, Ophelia se réjouit : avec Jules, elles vont visiblement « être occupées »²⁰⁹ (S/V. #1.10, 36'48''). C'est une véritable légitimation d'un pouvoir féminin qui se déroule ici puisque désormais, les deux femmes seront investies de missions assignées par les autres étudiant·es et non plus choisies par elles-mêmes. De *vigilantes** elles deviennent gardiennes de la paix, presque. Il s'agit aussi, d'une certaine manière, de la réalisation de leur profession lyrique du premier épisode. En effet, dans le pilote*, alors qu'elles reprenaient ensemble l'extrait de la comédie musicale *Wicked*, Ophelia et Jules chantaient « Je

²⁰⁹ [Citation originale] « Looks like we're gonna be busy »

pense que je vais essayer de défier la gravité et tu ne peux me tirer vers le bas »²¹⁰ (*S/V.* #1.1, 30'09''), des paroles qui pourraient d'ailleurs tout aussi bien s'appliquer à certains personnages féminins de *Broadchurch* lesquelles, malgré les épreuves, ont su s'adapter et refaire surface. Beth Latimer, DS Miller et Maggie Radcliffe, chacune à leur façon, ont réorganisé leur vie, voire réinventer leur métier, à la suite d'un bouleversement. À la fin de la saison, elles bénéficient d'un statut reconnu par toute la communauté.

Toutefois, loin de conclure uniquement sur un *empowerment* des femmes, *Sweet/Vicious* et *Broadchurch* donnent aussi à voir la représentation d'une forme de masculinité plus émotionnelle. Chacune à leur manière, les deux séries interrogent en sus l'implication éventuelle des hommes dans la construction d'une société plus égalitaire.

3.1.g) Des hommes sensibles et conscients

Venant contrebalancer les nombreux autres portraits masculins à charge, *Sweet/Vicious* et *Broadchurch* développent une vision positive d'hommes sensibles et réfléchis. Sans forcément chercher à distribuer des bons points, les deux séries montrent qu'une grande variété d'attitudes masculines est possible.

Pour commencer, dans *Sweet/Vicious*, les décisions déterminantes de certains hommes, sans forcément améliorer directement la condition féminine, participent en tout cas de la lutte contre les violences sexuelles. Miles fournit à Ophelia et Jules l'enregistrement incriminant Nate (*S/V.* #1.10). Au sein du jury chargé d'examiner la plainte de Jules, le doyen de l'université se montre visiblement plus compréhensif et compatissant que sa collaboratrice féminine. D'après leurs attitudes corporelles respectives, on peut même penser que la condamnation finale de Nate est surtout le fait du doyen (*S/V.* #1.9). Auparavant, obéissant malgré lui aux ordres du Président Mays, le doyen s'était excusé de devoir renvoyer l'officier Barton qui n'avait fait qu'investiguer des faits d'agressions sur le campus (*S/V.* #1.6, 31'24''). Justement, après avoir été licencié et alors que plus rien ne l'y oblige, Barton reste concerné par le sort des étudiant·es. Il dérobe alors les dossiers de l'université concernant des allégations de violence sexuelle pour les partager avec Harris (*S/V.* #1.8). Ce faisant, il l'aide à mesurer l'ampleur du nombre de plaintes étouffées par l'institution. Ces différentes interventions masculines sont une façon pour l'auteure et *showrunner** Robinson de signifier que le salut pour les femmes doit aussi passer par des hommes. Elles rappellent le discours à l'ONU de

²¹⁰ [Citation originale] « I think I'll try defying gravity and you can't pull me down. »

l'ambassadrice de bonne volonté pour la cause des femmes, Emma Watson, en 2014, lors du lancement de la campagne [HeForShe](#). Watson s'était alors demandé : « Comment pouvons-nous susciter un changement dans le monde lorsque seulement la moitié de ses habitants est invitée ou se sent la bienvenue pour participer à la conversation ? Les hommes, je voudrais saisir cette occasion pour vous adresser une invitation officielle. L'égalité des genres est aussi votre problème »²¹¹.

Certains personnages masculins des deux séries laissent de plus libre cours à leurs émotions, se situant alors à l'opposé de la culture du viol qui, selon Dianne Herman, encourage les hommes à se montrer plutôt froids ou agressifs (Herman, 1984). Dans *Sweet/Vicious*, Tyler est un hypersensible. Il déteste se mettre en avant, quand bien même il s'agit de profiter de la reconnaissance que peut lui apporter son travail d'artiste (*S/V*. #1.5). Il se montre aussi régulièrement inquiet et troublé par les événements impliquant ses proches et se dit sincèrement désolé pour les victimes de son demi-frère Carter, notamment lorsqu'il se trouve face à l'une d'elles (*S/V*. #1.6, 31'24''). Evan, le petit-ami d'Ophelia, apparaît aussi très affecté par le viol d'une de ses voisines de dortoir, laquelle voulait porter plainte mais en a été dissuadée par l'université. Evan a peur pour la santé mentale de sa camarade et veille toutes les nuits à ses côtés. Épuisé, il se confie à Ophelia (*S/V*. #1.10). Dans *Broadchurch*, Mark Latimer pleure à plusieurs reprises. C'est d'ailleurs un personnage particulièrement émotif. Quant au détective *DI* Hardy, s'il est clairement plus dans la réserve, il laisse néanmoins transparaître à quel point l'enquête le perturbe. Il confie à *DS* Miller qu'autant il peut comprendre la logique d'un meurtre, autant il n'arrive pas à trouver du sens aux infractions sexuelles (*Brd*. # 3.2, 19'49''). Plus tard, lors d'un premier rendez-vous amoureux, il avoue être nerveux, ce qui lui vaut les remerciements de Zoe, la jeune femme qui l'accompagne : « Merci de le dire. Les hommes n'ont pas l'habitude de dire ça »²¹² (*Brd*. # 3.4, 31'48'').

Du reste, dans la série, les difficultés auxquelles Hardy et le révérend Coates doivent faire face sont l'occasion de montrer qu'ils sont en phase avec certaines femmes, avec qui ils partagent des problèmes similaires. En tant que pasteur passionné mais frustré par le manque d'assiduité de ses ouailles, Coates doit, tout comme son amie Maggie Radcliffe, trouver le moyen de renouveler son activité afin de se sentir à nouveau utile à la société. *DI* Hardy, de

²¹¹ [Citation originale] How can we effect change in the world when only half of it is invited or feel welcome to participate in the conversation? Men, I would like to take this opportunity to extend your formal invitation. Gender equality is your issue too. »

²¹² [Citation originale] « Thank you for saying that. Men don't normally say that. »

son côté, s'occupe seul de Daisy, sa fille adolescente. Il requiert à plusieurs reprises, comme nous l'avons vu, les conseils de sa collègue *DS Miller*, elle aussi seule en charge de ses fils Tom et Fred. En plus de mettre en scène des parallèles entre les genres, la série *Broadchurch* nous montre ainsi des hommes, à rebours de toute culture du viol, cherchant à « satisfaire leurs besoins de soutien, d'amour et d'appartenance »²¹³ (Herman, id.). L'exemple de Ian Winterman, à ce propos, parle de lui-même. Conformément aux clichés, à l'approche de la cinquantaine, il quitte sa femme Trish Winterman pour se mettre en couple avec une collègue plus jeune²¹⁴. Néanmoins, en cours de saison, il regrette amèrement son geste. « J'ai gâché ce que nous avions. Et ma vie, depuis, a été tellement vide. Il y a ce... gouffre... à ta place »²¹⁵ finit-il par avouer à Trish (*Brd. # 3.7, 36'22''*). Ian tente alors avec humilité de revenir, afin de renouer le mariage au sein duquel il sent qu'il a véritablement sa place.

À ce sujet, il convient de noter que les deux séries, et parmi elles particulièrement *Broadchurch*, terminent sur des foyers renouvelés ou recomposés. Pour la grande joie de leur fille Leah, Trish Winterman accepte donc de laisser son mari Ian se rapprocher à nouveau d'elle. Dans *Sweet/Vicious*, Jules réintègre la maison ZZΨ, dont s'éloigne en revanche momentanément Kennedy qui préfère accepter un poste de stagiaire loin du campus. Ophelia, de son côté, maintient ses distances avec sa mère et semble former un nouveau clan avec Jules et Harris, qui la prennent tous deux dans leurs bras (fig. 57). Dans un effet de symétrie parfaitement inversée, dans *Broadchurch*, Daisy Hardy réaffirme, elle, son attachement à son père *DI Hardy* et lui dit à quel point elle est fière de lui. Touché, il l'enlace tendrement (fig. 56).



Fig. 56 | *Brd. #3.8* | *DI Hardy* enlace sa fille Daisy



Fig. 57 | *S/V. #1.9* | (à gauche) Jules avec Ophelia et Harris

²¹³ [Citation originale] « The offenders themselves, who suffer, lose the ability to satisfy needs for nurturance, love, and belonging, and their anger and frustration from this loss expresses itself in acts of violence and abuse against others. »

²¹⁴ Des faits qui se sont déroulés hors-cadre, avant le début de cette troisième saison.

²¹⁵ [Citation originale] « I blew what we had. And my life, since then, has been so empty. There's this... chasm... where you used to be »

Enfin, les deux amies de toujours, Beth Latimer et Ellie Miller forment ensemble une nouvelle tribu, entièrement reconstituée sans leurs maris respectifs. Visuellement, le contraste est saisissant. Alors que ceux-ci, abattus et déprimés, s'étaient retrouvés pour discuter devant des chantiers navals, projetant l'image d'une masculinité à repenser au sein d'un monde à rebâtir (fig. 58), leurs femmes, réunies à la toute fin, partagent joyeusement un repas dans le jardin, tableau idyllique s'il en est d'une famille doublement monoparentale, épanouie dans la sororité (fig. 59).



Fig. 58 | *Brd.* #3.6 | Mark Latimer (à gauche) et Joe Miller



Fig. 59 | *Brd.* #3.8 | Ellie, Beth et leurs enfants

Le *showrunner** Chris Chibnall conclut d'ailleurs sa franchise *Broadchurch* sur l'importance de l'affection et la tendresse comme nécessaires liens transversaux universels. Avant de tirer sa révérence, le pasteur Paul Coates prononce un dernier sermon dans la vieille église en pierre de la petite ville de Broadchurch. Citant un passage du Nouveau Testament, extrait de l'Épître aux Hébreux, Coates déclame : « Considérons comment nous pouvons nous encourager mutuellement et nous aiguiller vers l'amour et les bonnes actions »²¹⁶ (*Brd.* # 3.8, 40'28'').

Alors, est-ce que l'on peut considérer les activités de *vigilante** de Jules et Ophelia comme une bonne action ? Le personnage d'Harris dans *Sweet/Vicious* semble justement penser le contraire. Il se montre furieux, dans un premier temps, des pratiques des deux jeunes femmes, puisqu'ayant lieu dans la violence et l'illégalité, elles s'inscrivent à l'encontre « de tout ce en quoi il croit »²¹⁷ (*S/V.* #1.9, 00'43''). Il décide pourtant de rejoindre leur équipe à la fin, après avoir constaté de lui-même les biais du bureau de la procureure – nous reviendrons dessus plus longuement. À cette occasion, une discussion sur un ton comique entre Ophelia et lui à propos de *Charlies's Angels* (1976-81), la série *Drôles de Dames* en français, montre le recul de

²¹⁶ [Citation originale] « Let us consider how we may spur one another on toward love and good deeds. [...] All any of us really want are love and good deeds »

²¹⁷ [Citation originale] « There's a reason that you kept this from me, Ophelia. It is because, you know that what you and Jules are doing goes against everything that I believe. »

la scénariste Jennifer Kaitin Robinson vis-à-vis de ses personnages masculins. En effet Harris, ayant intégré le bureau de la *District Attorney* Ellen Thurston, se propose d'être un informateur pour Ophelia et Jules. Il se compare alors au personnage de Charlie, le mystérieux patron de l'agence Townsend dans *Charlies's Angels*, qui assigne à distance ses missions à Jill Munroe, Sabrina Duncan et Kelly Garrett, trois détectives privées ultra féminines. Évidemment, la référence est bien trop sexiste du goût d'Ophelia qui préférerait considérer Harris plutôt comme John Bosley, du nom du quatrième employé de l'agence Townsend (S/V. #1.10, 32'18''). Or, selon Cathy Schwichtenberg, Professeure en Analyse du Discours et Communication à l'Université de Géorgie aux États-Unis, en tant que voix masculine représentante d'autorité donnant des ordres à des femmes glamour et obéissantes, le personnage de Charlie est représentatif d'un paternalisme patriarcal par excellence quand Bosley joue plutôt la fonction du soulagement comique asexué, autorisant le téléspectateur masculin à désirer les trois héroïnes principales (Schwichtenberg, 1981). En intégrant cette référence dans son scénario, Robinson montre donc qu'elle a conscience de la possible récupération d'un pouvoir féminin par un personnage masculin, et ce malgré le fait qu'il soit leur allié. Non sans malice, elle le renvoie alors à un statut plus égalitaire.

Cela étant dit, le personnage d'Harris permet à Robinson de faire bien plus qu'effleurer la question d'un partage genré des pouvoirs puisqu'avec lui, elle introduit, en parallèle des violences sexuelles, le sujet des discriminations raciales.

3.1.h) Du « *white male privilege* » dans *Sweet/Vicious*

Tout comme *Broadchurch*, la série *Sweet/Vicious* fait intervenir principalement deux personnages de couleur, même s'il est difficile de ne pas observer que Kennedy Cates et Harris James dans *Sweet/Vicious* sont dépeints sous un jour amplement plus positif que DC Harford et son père Ed Burnett dans *Broadchurch*²¹⁸. Surtout, l'américaine Jennifer Kaitin Robinson aborde frontalement la question du racisme dans *Sweet/Vicious*, ce que Chris Chibnall le Britannique, évite soigneusement de faire dans *Broadchurch*. Ce contraste reflète-t-il les problématiques respectives de leur pays d'origine ? On peut le supposer. Les discriminations raciales sont un enjeu primordial aux États-Unis comme au Royaume-Uni mais, d'après CNN, de récentes polémiques, concernant notamment la duchesse de Sussex Meghan Markle et le chanteur de hip-hop Stormzy, ont montré que « la Grande-Bretagne est toujours dans le

²¹⁸ La série *Broadchurch* met également en scène plus ponctuellement un autre personnage de couleur, la commissaire divisionnaire *Chief Superintendent* Clark.

déni »²¹⁹ et peine à reconnaître l'existence même de problèmes raciaux en son sein (Sarkar, 2020). À l'inverse, aux États-Unis, la prise de conscience de l'existence d'un racisme rampant et généralisé est plus ancrée dans les mentalités. Elle a été portée notamment par le mouvement des droits civiques des années 1960, puis ravivée au début des années 2010 par la création du collectif activiste *Black Lives Matter*, littéralement « les vies des noir.es comptent ».

Toujours est-il que *Sweet/Vicious*, au contraire de *Broadchurch*, traite sans ambages de la question du racisme. Les personnages afro-américains de Harris et Kennedy sont tous les deux très ambitieux mais aussi très appliqués. Illes savent qu'illes doivent en faire plus que les autres pour réussir. Ainsi Kennedy choisit-elle de faire passer ses perspectives de carrière avant son petit ami Nate (*S/V*. #1.3). Elle persiste malgré ses reproches et, à la fin de la saison, obtient un stage convoité auprès d'une importante figure féministe. Le parcours de Harris, en revanche, est plus tourmenté. Il réussit à se faire embaucher à l'illustre revue de droit universitaire, mais il y est catalogué comme noir et, à sa grande frustration, ne se voit attribuer que la rédaction d'articles traitant du privilège blanc (*S/V*. #1.4, 6'33"). Auparavant, après avoir été victime d'un contrôle au faciès, il constatait avec consternation que « dans une école aussi prestigieuse que celle-ci, le racisme est toujours aussi répandu »²²⁰ (*S/V*. #1.2, 33'18").



Fig. 60 | *S/V*. #1.2 | Harris, au sol, menotté par des officiers de police

En effet, dans une scène à la tonalité douce-amère, Harris est arrêté brusquement dans la rue par deux policiers blancs, alors qu'il se délectait à l'idée de savourer sa crème glacée

²¹⁹ [Citation originale] « The backlash against Meghan and Stormzy shows that Britain is in denial about racism. »

²²⁰ [Citation originale] « It's crazy that, in a school as prestigious as this, racism is still so prevalent. »

préférée. Il est jeté contre un mur, menotté et forcé à rester au sol, pour la seule et unique raison que, portant un sweat à capuche, il « correspond à la description »²²¹ d'un suspect en fuite (fig. 60). L'entrave résultant de ses membres menottés dans le dos et l'humiliation due au fait qu'il est rabaissé à terre est une forme de déshumanisation d'Harris, à la fois atteint dans sa virilité et ramené à un statut bestial (*S/V*. #1.2, 27'17''). De surcroît, l'injure cuisante de son arrestation est encore renforcée par son caractère arbitraire. Harris ne portant pas sur lui d'insigne le liant à une fraternité étudiante, il ne correspond pas en fait au profil recherché par les policiers qui sont alors immédiatement obligés de le relâcher.

Pendant tout le temps de son arrestation, l'attention d'Harris est centrée sur sa crème glacée, tombée à terre et qu'il ne pourra donc pas déguster. Évidemment, la réaction déçue du gourmand Harris est à visée humoristique mais elle n'en symbolise pas moins l'innocence gâchée par la dure réalité du racisme institutionnel et rappelle, pour ne citer que ceux-ci, les incidents bien réels vécus par Henry Louis Gates et Trayvon Martin. Le premier est un éminent historien, spécialiste de la littérature afro-américaine et enseignant à l'université d'Harvard. Il est arrêté pour cambriolage en 2009 dans sa propre maison de Cambridge, alors qu'il rentrait chez lui mais ne parvenait plus à ouvrir sa porte. Quant au deuxième, Trayvon Martin, un adolescent américain de 17 ans, sans histoire ni casier, il est soupçonné en 2012 par George Zimmerman, un surveillant de quartier, d'être un individu louche du fait de sa couleur de peau et sa tenue vestimentaire. Alors qu'il était seulement parti acheter des bonbons, Martin est assassiné par Zimmerman. C'est d'ailleurs l'acquittement de ce dernier l'année suivante qui, faisant suite à une longue série de violences policières contre des personnes issues de minorités ethniques, et plus particulièrement afro-américaines, a engendré la naissance de *Black Lives Matter*. Très récemment encore, la mort filmée de George Floyd, parti simplement s'acheter des cigarettes, soupçonné à tort d'avoir fait usage d'un faux billet et mort étouffé en 8 minutes et 46 secondes par un policier blanc qui s'est agenouillé sur son cou, et ce malgré les supplications de Floyd et des passants aux alentours, a révélé crûment l'oppression pesant sur les corps des Noirs-Américains, avant de déclencher une vague consécutive de manifestations à travers le monde. Ces dernières ont surpris tant par leur ampleur que par leur visage multi-racial.

Dans un esprit satirique, la série *Sweet/Vicious* aborde donc un sujet particulièrement épineux aux États-Unis : les faits de violences policières dont les Afro-Américains sont victimes de façon considérablement disproportionnée. Certes, la série choisit de se centrer sur

²²¹ [Citation originale] « You matched the description. »

une victime masculine, accentuant ainsi de fait l'invisibilisation des femmes victimes de violences policières dénoncée par le mouvement #SayHerName. Cela étant dit, *Sweet/Vicious* relaie avec à-propos un phénomène endémique. Selon la base de données du *Washington Post*²²², les Afro-Américains « représentent moins de 13% de la population américaine, mais sont tués par la police à un taux plus de deux fois supérieur à celui des Américains blancs. Les Américains d'origine hispanique sont également tués par la police à un rythme disproportionné »²²³.

Déjà, dans le pilote* de la série, Harris dénonçait, non sans sarcasme, l'existence d'un racisme systémique : « Un riche garçon blanc s'est fait botter les fesses et l'école passe à l'action pour trouver son agresseur »²²⁴. Citant l'exemple d'un de ses amis noirs, victime d'une agression, mais sur laquelle la police du campus n'avait pas daigné enquêter, Harris vilipendait celle-ci pour n'être selon lui qu'au service d'étudiants blancs uniquement (S/V. #1.1, 11'40''). Effectivement, dans *Sweet/Vicious*, on constate que les hommes blancs se tournent, eux, volontiers vers la justice. Tyler est en contact régulier avec le policier chargé d'enquêter sur la disparition de son demi-frère Carter. Quant à Brady Teller, il pense immédiatement à se rapprocher des forces de l'ordre lorsqu'il découvre, qu'en tant que prédateur sexuel, il est devenu la cible du *vigilante** (S/V. #1.8, 07'24''). Il s'agit là d'une conséquence directe de discriminations intersectionnelles. Si, comme nous l'avons vu, les femmes victimes de violences sont réticentes à solliciter les forces de l'ordre²²⁵, pensant entre autres que par défaut, on ne leur accordera pas le bénéfice du doute, les personnes de couleur, elles, redoutent leur brutalité injustifiée, laissant ainsi les hommes blancs – coupables ou non – seuls bénéficiaires de la sécurité des personnes et des biens. Dans la série, ce privilège dont les hommes blancs disposent est tout à fait identifié comme tel par les femmes et les minorités, à plus forte raison si elles sont à l'intersection des deux groupes. Ainsi, à la fin de la saison, le personnage de Gaby Cho, d'origine asiatique, classe-t-elle Tyler comme appartenant à « l'establishment masculin blanc »²²⁶. Elle se demande, malgré le fait qu'il soit proche de Jules, si elle doit le laisser entrer dans la sororité (S/V. #1.9, 16'29'').

²²² Les statistiques du *Washington Post* sont mises à jour régulièrement et consultables à l'adresse suivante : <https://www.washingtonpost.com/graphics/investigations/police-shootings-database/>

²²³ [Citation originale] « Although half of the people shot and killed by police are white, black Americans are shot at a disproportionate rate. They account for less than 13 percent of the U.S. population, but are killed by police at more than twice the rate of white Americans. Hispanic Americans are also killed by police at a disproportionate rate. »

²²⁴ [Citation originale] « Some rich white boy got his ass beat so the school springs into action to find his assailant. »

²²⁵ Voir dans la Partie 1, les chapitres 1.3.b) et 1.3.c), *La plainte, un nouveau calvaire* et *He said, she said*.

²²⁶ [Citation originale] « Tyler's here. What should I tell him? I mean, he's part of the white male establishment but he's also really cute. »

Le rapprochement, établi par *Sweet/Vicious*, entre des femmes et des minorités qui seraient désavantagées au profit d'un même groupe d'hommes blancs, est renforcé par le fait qu'à la seule exception de Damon Avery, tous les violeurs mis à jour au cours de la saison sont blancs. Il en va de même pour *Broadchurch*. Leo Humphries, Michael Lucas et Aaron Mayford, les trois violeurs impliqués dans la saison sont eux aussi blancs. Cette uniformité de couleur des agresseurs pose question. Dans quelle mesure cette représentation sérielle des violeurs est-elle inédite ?

3.2. Le violeur moderne, allégorie d'un monde décadent ?

3.2.a) Représentation versus réalité : des violeurs « blanchis »

Un rapide tour d'horizon nous permet de constater que *Broadchurch* et *Sweet/Vicious* sont loin d'être les seules séries télévisées à mettre en scène des violeurs blancs. Pour ne citer que des œuvres similaires - à savoir des fictions également réalistes, actuelles, produites avant l'automne 2017 et dont le sujet central porte sur les violences faites aux femmes - d'autres séries comme *Veronica Mars* (2004-07), *Top of the Lake* (2013-17), *Big Little Lies* (2017-19) et *Liar* (2017-20) font intervenir, elles aussi, des agresseurs blancs.



Fig. 61 | C. Casablancas



Fig. 62 | A. Parker



Fig. 63 | P. Wright

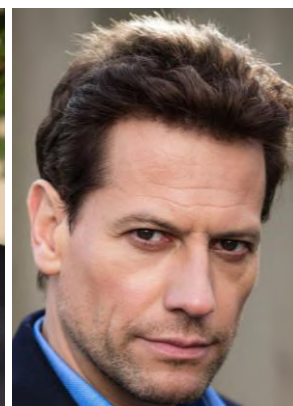


Fig. 64 | A. Earlham

Que ce soit Cassidy Casablancas, le studieux et richissime étudiant de *Veronica Mars* (fig. 61), Al Parker le chef de la police proxénète de *Top of the Lake* (fig. 62), Perry Wright le mari violent de *Big Little Lies* (fig. 63) ou encore Andrew Earlham le chirurgien renommé de *Liar* (fig. 64), le violeur se révèle être à chaque fois un homme blanc, qui plus est en situation de domination ou de privilège. Ce point commun soulève quelques interrogations. En effet, parmi les stéréotypes associés aux violences sexuelles, le mythe de l'homme de couleur attaquant une victime blanche est particulièrement ancré dans la culture anglophone. Il est

d'ailleurs sévèrement décrié par la militante et professeure émérite Angela Davis, qui cite en particulier les travaux de l'historienne Gerda Lerner :

Le mythe du violeur de femmes blanches, de couleur noire, est le pendant du mythe de la mauvaise femme noire - tous deux conçus pour s'excuser et faciliter l'exploitation continue des hommes et des femmes noires.²²⁷

Davis, 1981, *Women, Race, & Class*, p. 172

Le fait que le nouveau violeur idéal soit intentionnellement blanc rappelle, il est vrai, la représentation sérielle et cinématographique de la figure du tueur en série, largement popularisé ces dernières décennies. Néanmoins, ce fait ne peut que nous interpeller, surtout si l'on invoque les cas où la fiction s'inspire directement du réel et adapte des affaires qui se sont véritablement déroulées. Considérons par exemple quatre épisodes spécifiques de série, reliés à une affaire concrète de violence sexuelle amplement médiatisée : lorsque *Law and order SVU* reprend l'affaire Brock Turner (*SVU* #18.5, 2016), ou lorsque la série *Girls* reproduit l'exhibitionnisme du comique Louis C.K. (*Girls* #6.3, 2017), les deux séries respectent bien le fait que l'agresseur était blanc. Néanmoins, de façon plus déconcertante cette fois, lorsque *Scandal* et *Law and Order SVU* s'inspirent du mode opératoire de Bill Cosby, l'humoriste afro-américain très apprécié du public qui droguait ses victimes avant de les violer, la couleur du violeur n'a pas été maintenue et les deux séries inculpent aussi un criminel blanc (*Scandal* #5.7, 2015 et *SVU* # 17.16, 2016).

Ce blanchiment de la réalité, si l'on peut dire, n'est pas inédit dans l'histoire de la dramaturgie populaire. En 1996, Lisa Cuklanz, présidente du département Communication et directrice des *Women's Studies* à Boston College, constatait déjà que le film *Les accusés* (1988) de Jonathan Kaplan était également inspiré d'un fait réel au cours duquel une femme blanche, Cheryl Araujo, avait été attaquée par quatre hommes d'origine portugaise. Cependant, le film avait pris soin, selon Cuklanz, de « purger les tensions ethniques », pourtant bien évoquées lors du procès réel. Évidemment, il ne s'agit pas pour Cuklanz de condamner le film pour ne pas avoir inclus de violeurs issus de minorités. Mais elle rappelle qu'il y avait « plus de deux manières possibles de représenter ces hommes et toutes n'auraient pas eu besoin, soit d'éluder soit de renforcer l'idéologie raciste traditionnelle du viol. Par exemple, en dépeignant un groupe

²²⁷ [Citation originale] « The myth of the black rapist of white women is the twin of the myth of the bad black woman – both designed to apologize for and facilitate the continued exploitation of black men and women. »

de violeurs métis et un homme noir comme celui qui se repent et témoigne, le film aurait pu accorder à ce sujet complexe l'attention qu'il mérite »²²⁸ (Cuklanz, 1996, p. 103). Dans son livre *Rape on Trial: How the Mass Media Construct Legal Reform and Social Change*, Cuklanz cite aussi l'exemple du téléfilm américain *Silent Witness* (1985), également inspiré d'un fait réel s'étant déroulé dans un quartier populaire à majorité ethnique du Massachussets, mais dont la représentation avait aussi complètement esquivé l'aspect racial du crime d'origine.

Dans la réalité pourtant, les auteurs de viols se retrouvent dans toutes les franges de la société et il n'y a pas de « couleur » des coupables, rappelle la sociologue et ethnologue Véronique Le Goaziou (*op. cit.*). Qu'est-ce qui pousse alors les auteur·e·s de série à privilégier un tel point de vue ? Est-ce une volonté de leur part de ne pas accabler les minorités ? Une façon d'éviter tout litige potentiel ? Est-ce le signe, sinon, que l'industrie de l'*entertainment* continue de se centrer sur les classes moyennes blanches, censées à elles seules refléter l'ensemble de la société, comme le soulignait Wendy Kozol, professeure d'études comparatives américaines à *Oberlin College* (Kozol, 1995) ? S'agirait-il, enfin, d'un parallèle, intentionnel ou non, entre l'oppression sexuelle masculine sur les femmes – et parmi elles, particulièrement les femmes racisées - et la tyrannie exercée par les blancs sur les populations d'origine ethnique dans un contexte post-colonial ? Les violences sexuelles seraient alors le symbole d'une fracture sociale, plus profonde encore, au carrefour des genres, des races mais aussi des classes.

3.2.b) Violences sexuelles et précarité économique

« J'ai de l'argent »²²⁹. Ces tous premiers mots prononcés par le violeur Will Powell, alors acculé par Jules dans la scène d'ouverture de *Sweet/Vicious*, montrent à quel point l'aisance financière est justement un bouclier pour les agresseurs qui s'en servent couramment pour échapper aux répercussions de leurs actes (*S/V. #1.1, 00'27''*). Quelques scènes plus tard, Harris montre également du doigt l'impunité dont peut jouir Ophelia, en tant que fille d'une riche famille donatrice de l'université. Il la met en garde : « Cette fois, tu ne t'en sortiras pas

²²⁸ [Citation originale] « In addition, by purging the film of racial or ethnic tensions [...], the filmmakers avoided a difficult yet important question under discussion during the actual trial: Would the Big Dan's defendants have been treated differently in both the news coverage and the trial itself had they not been members of an ethnic minority who did not speak English? Certainly the film is not to be condemned because it does not include minority rapists. Yet, there are more than just two possibilities for the representation of these men, and not all would need to elide or reinforce the traditional racist ideology of rape. For example, by depicting a mixed-race group of rapists and a black man as the one who repents and testifies, the film could have given this complex topic the attention it deserves. What is significant is that both *Silent Witness* and *The Accused* completely eliminate the issue of race and ethnicity. »

²²⁹ [Citation originale] « I have money ».

grâce à l'argent de tes parents »²³⁰ (S/V. #1.1, 11'40''). Ce dialogue d'Harris est particulièrement approprié pour les cas de violences sexuelles. Plus un agresseur appartient à une couche sociale élevée, plus il a de chances d'échapper aux poursuites judiciaires. C'est le constat effectué par Véronique Le Goaziou qui explique que, dans la réalité, certes, bien plus que l'argent, la proximité fait le violeur, mais il est incontestable que les ressources financières et les connections sociales évitent la pénalisation à bien des agresseurs (*op. cit.*). Le fait de représenter majoritairement des violeurs aisés, blancs, en situation de pouvoir ou de domination financière pourrait, dans cet esprit, traduire un désir de la part des auteur·es de séries de réparer l'une des injustices sociales les plus méconnues : la façon dont la précarité économique facilite et renforce les violences sexuelles.

À ce sujet, l'anthropologue américaine Sally Engle Merry écrit que « la violence sexiste est incrustée dans des schémas persistants de filiation et de mariage mais elle peut être exacerbée par des tensions politiques et économiques très contemporaines »²³¹. Avec la guerre, le nationalisme et l'insécurité, « l'augmentation des inégalités économiques a fait augmenter ces dernières années les taux de violence sexiste »²³¹ (Merry, 2009). En France, récemment, la révélation de l'affaire Matzneff - du nom de l'écrivain Gabriel Matzneff qui, protégé et primé par des hommes de tous milieux, a pu pendant des décennies se vanter ouvertement d'être un pédophile – illustre typiquement, au-delà d'une idéologie machiste dans les salons littéraires français, comment le pouvoir financier des hommes sur des victimes exposées aux difficultés socio-économiques leur permet d'exercer toutes sortes de pressions et d'échapper ainsi à toute incidence (Fournier et Boticelli, 2020).

Les agresseurs haut placés échappent d'autant plus aux inculpations que, comme le faisait remarquer Angela Davis au début des années 80, « aux États-Unis et dans d'autres pays capitalistes, les lois sur le viol ont été, en règle générale, conçues à l'origine pour la protection des hommes issus des classes supérieures, dont les filles et les femmes pouvaient être agressées »²³² (Davis, 1981, p. 172). Les conséquences ont alors été de double nature. D'une part, les tribunaux se sont peu préoccupés du sort des femmes de la classe ouvrière, mais surtout « remarquablement peu d'hommes blancs ont été traduits en justice pour les violences sexuelles

²³⁰ [Citation originale] « This is not something your parents can buy your way out of »

²³¹ [Citation originale] « Gender violence is embedded in enduring patterns of kinship and marriage, but it can be exacerbated by very contemporary political and economical tensions. In recent years, increasing economical inequalities, warfare, nationalism, and insecurity have increased rates of gender violence. »

²³² [Citation originale] « In the United States and other capitalists countries, rape laws as a rule were framed originally for the protection of men of the upper classes, whose daughters and wives might be assaulted. What happens to working-class women has usually been of little concern to the courts; as a result, remarkably few white men have been prosecuted for the sexual violence they have inflicted on these women. »

qu'ils ont infligées à ces femmes »²³² (*id.*). Cette inaptitude du système juridique à traiter équitablement les cas de violences sexuelles est précisément dénoncé par la série *Sweet/Vicious* et dans une moindre mesure aussi dans *Broadchurch*.

3.2.c) Un système juridique défaillant

Après les enquêtes de la police défaillantes, après la réponse déficiente de l'institution universitaire, *Sweet/Vicious* fait le constat d'un système juridique inadéquat. Dans le pilote*, Jules justifie auprès d'Ophelia son activité de *vigilante** par le fait que les agresseurs « s'en tirent simplement, alors qu'ils ont fait des choses horribles »²³³ (*S/V.* #1.1, 32'30''). Les statistiques américaines lui donnent, sur ce point, entièrement raison. D'après l'organisation nationale RAINN, sur 1000 agressions sexuelles, déclarées ou non à la police, seulement 5 cas aboutiront à une condamnation dans le cadre d'une procédure judiciaire (fig. 65).

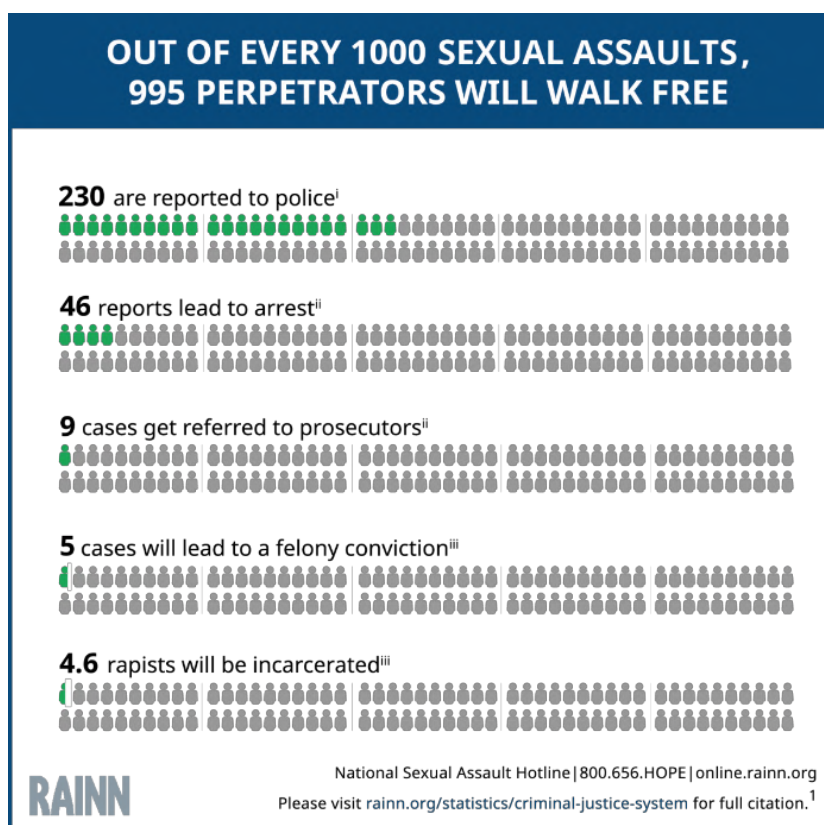


Fig. 65 | © RAINN | 2020

Au Royaume-Uni, le nombre de condamnations a même chuté de 26% entre 2018 et 2019 (fig. 66), où il est à son plus bas niveau depuis une décennie (Barr et al., 2019).

²³³ [Citation originale] « There's stuff happening out there, and no one is doing anything about it. People are just getting away with awful things. »

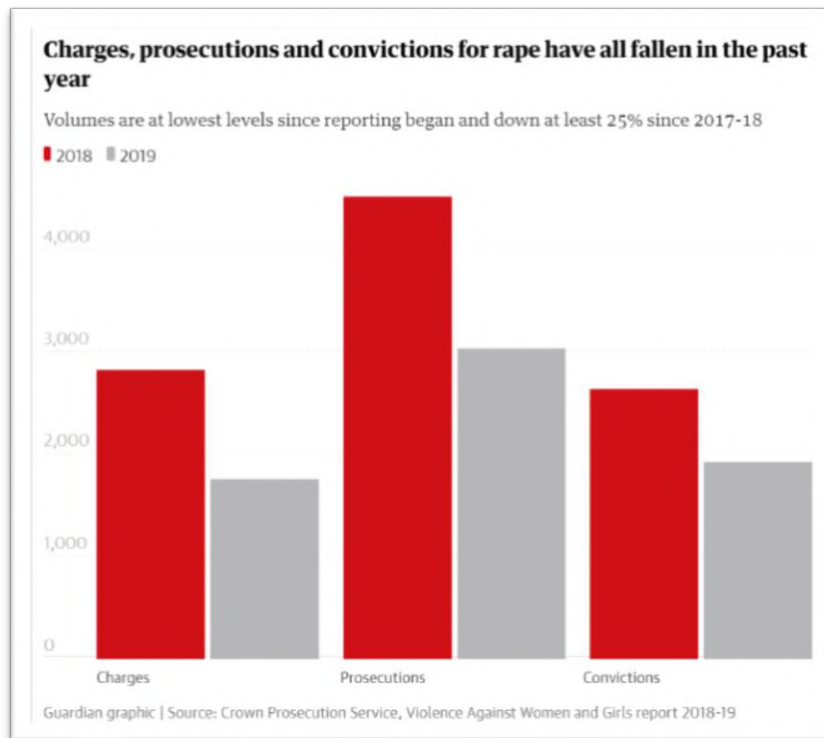


Fig. 66 | © *The Guardian* | 2019

Dans la série *Broadchurch*, dont l'action se déroule en Angleterre, la sergent détective DS Miller assure à Trish Winterman « être en possession de preuves manifestes et concrètes »²³⁴. Elle affirme que ses violeurs, Michael Lucas et Leo Humphries, « tomberont pour ça »²³⁴ (*Brd.* #3.8, 39'14'') mais, au vu des saisons précédentes et du seul cas de la famille Latimer, le public est en droit d'en douter. En effet, alors qu'en fin de saison 1, Joe Miller avouait le meurtre du jeune Danny Latimer, 11 ans, avec qui il entretenait, selon ses dires, une relation d'ordre « amoureuse », dans la saison suivante, contre toute attente, il plaide non coupable. Profitant d'un vice de procédure, son avocate réussit à faire en sorte que sa confession ne soit pas comptabilisée comme preuve à charge lors du procès et Joe Miller est finalement acquitté en fin de saison 2, laissant la famille de Danny dévastée par l'injustice du système. D'ailleurs, en entrée de saison 3, Beth et Mark Latimer reçoivent de la part du Ministère de la Justice une enveloppe de onze mille livres, destinée à les indemniser pour le préjudice subi, mais Mark refuse de l'accepter. Il n'a jamais « demandé de compensation »²³⁵, il « réclame justice »²³⁵ (*Brd.* #3.2, 28'27'').

Ce même « besoin de justice »²³⁶ est partagé par deux personnages de *Sweet/Vicious*, qui formulent successivement l'idée de ne pas pouvoir tourner la page tant que l'injustice

²³⁴ [Citation originale] « We've got clear, concrete evidence. They're gonna go down for this. »

²³⁵ [Citation originale] « I didn't want compensation, I want justice. »

²³⁶ [Citation originale] « We need justice, Mac. It's important. How am I... ? I mean, you know, Jules. How is Jules supposed to move on if she doesn't get that ? »

perdre de savoir un agresseur en liberté. Ainsi Kennedy se demande-t-elle : « Comment Jules peut-elle passer à autre chose, si elle n'obtient pas justice ? »²³⁶ (S/V. #1.10, 2'59''), la même Jules qui confiait aussi à Ophelia espérer « commencer à passer à autre chose »²⁰⁸ dans le cas où Nate serait enfin jugé coupable par l'université (S/V. #1.9, 4'20'').

Mais ce qu'aucune d'entre elles ne savent alors et que Harris va découvrir de son côté, c'est le nombre conséquent de plaintes – 26 en tout sur l'année écoulée – qui sont étouffées au niveau de la procureure de district, soit bien au-delà du simple cadre universitaire. Fraîchement embauché auprès de la *District Attorney* Ellen Thurston, Harris est en effet consterné d'apprendre que cette dernière préfère enquêter sur le *vigilante** plutôt que chercher comment et pourquoi une telle violence et un tel désir de revanche a pu se développer. Pour des intérêts financiers et politiques, Thurston se met au service directement de l'université sans jamais véritablement investiguer les événements qui s'y déroulent (S/V. #1.10, 5'32'').

Les découvertes de Harris rappellent le cas bien réel du mannequin italien Ambra Battilana Gutierrez qui, après avoir été agressée une première fois par Harvey Weinstein en 2015, a trouvé le courage de le confronter une deuxième fois, cette fois portant sur elle un micro susceptible de l'incriminer. Elle réussit à l'enregistrer en cachette et même à obtenir des aveux. Sur la bande, on entend Gutierrez refuser plus d'une dizaine de fois de suivre Weinstein dans sa chambre d'hôtel, expliquant qu'elle est très mal à l'aise, qu'elle ne le connaît pas et qu'elle préfère retourner au bar. Face à elle, Weinstein est très oppressant et tente de la culpabiliser en lui reprochant de « lui faire honte »²³⁷ et « de faire toute une scène ». Il ne lui « fera rien », il veut « juste prendre une douche ». Lorsqu'elle lui demande pourquoi il s'est permis de lui toucher les seins la veille, il balaye le problème en répondant qu'il est « habitué à ça ». Or, malgré cette confession et la preuve flagrante d'un mode opératoire criminel répétitif, Cyrus Vance, Jr. du bureau du *DA* de Manhattan n'a pas voulu poursuivre l'affaire, arguant qu'il n'y avait pas d'éléments suffisants pour étayer un dossier (Kantor et Twohey, 2019, p. 120).

L'éclatement du scandale Weinstein quelques années plus tard ne paraît pas avoir tant amélioré le traitement juridique états-unien des cas de violences sexuelles. En 2018, Anita Hill, qui a témoigné en 1991 devant le Sénat du harcèlement sexuel qu'elle avait subi de la part du juge Clarence Thomas, sans pouvoir empêcher sa nomination à la Cour Suprême, déplorait le fait que, 27 ans après son cas, le comité judiciaire du Sénat n'avait « toujours pas de protocole pour vérifier les allégations de harcèlement sexuel et d'agression qui font surface lors d'une

²³⁷ La transcription complète de l'enregistrement a été publiée par le magazine [Newsweek](#) (Tufayel, 2017).

audience de confirmation »²³⁸, ce qui prouve à ses yeux que « le comité a peu appris de l'audience Thomas, encore moins du récent mouvement #MeToo » (Hill, 2018). Judith Lewis Herman, Professeure de Psychologie clinique à l'Université d'Harvard est également très critique du système judiciaire américain, qu'elle assimile à de la « terreur politique » dans son livre *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence - From Domestic Abuse to Political Terror*.

Si l'on cherchait à concevoir un système pour déclencher des symptômes post-traumatiques intrusifs, on ne pourrait pas faire mieux qu'un tribunal. Les femmes qui ont demandé justice dans le système juridique comparent généralement cette expérience à être violées une deuxième fois.²³⁹

HERMAN Judith Lewis, *Trauma and Recovery*, BasicBooks, 1992, p. 73

Les conséquences se voient d'ailleurs dans les statistiques de non-rapport des crimes sexuels puisque « la plupart des victimes de viol considèrent que les mécanismes de justice sociaux officiels leur sont fermés et choisissent de ne faire aucun rapport ou plainte officielle ». À l'époque où Herman rédigeait son livre, au début des années 90 aux États-Unis, moins d'un viol sur dix était rapporté à la police (Herman, 1992). La situation européenne actuelle diffère peu. En 2017, deux rapports gouvernementaux, respectivement britannique et français, estimaient que 17% des victimes de violence sexuelle faisaient une déclaration à la police au Royaume-Uni (Flatley, 2018), quand seulement 8 % d'entre elles portaient plainte en France (Ministère de l'Intérieur, 2017). Par leur aspect hermétique, les systèmes juridiques actuels viennent donc renforcer l'injustice inhérente au traitement social des violences sexuelles, qui deviennent alors indissociables de l'impunité des puissants.

3.2.d) Une culture désormais à l'encontre de la structure

De façon notable, une même personnalité est citée par les *showrunners** Robinson et

²³⁸ [Citation originale] « That the Senate Judiciary Committee still lacks a protocol for vetting sexual harassment and assault claims that surface during a confirmation hearing suggests that the committee has learned little from the Thomas hearing, much less the more recent #MeToo movement. »

²³⁹ [Citation originale] « If one set out by design to devise a system for provoking intrusive post-traumatic symptoms, one could not do better than a court of law. Women who have sought justice in the legal system commonly compare this experience to being raped a second time. Not surprisingly, the result is that most rape victims view the formal social mechanisms of justice as closed to them, and they choose not to make any official report or complaint. Studies of rape consistently document this fact. Less than one rape in ten is reported to police. »

Chibnall, comme incarnant la non-imputabilité de certains dirigeants concernant les infractions sexuelles : le Président américain Donald Trump. Robinson juge que son élection à la tête des États-Unis en 2016 en dépit des nombreuses plaintes de nature sexuelle à son égard est révélatrice d'une mentalité qu'elle nomme « Protégeons nos garçons »²⁴⁰ (Radloff, 2016). Chibnall, de son côté, se dit « terrifié »²⁴¹ par le mauvais exemple que la carrière de Trump donne à ses fils. S'il a pu être élu, malgré la publication de l'enregistrement *Access Hollywood*, comment ses enfants à lui peuvent-ils y trouver du sens ? Comment, dans ces circonstances, apprendre à se comporter en tant qu'homme ? (Tate, 2017). Mais Chibnall va plus loin que simplement regretter un défaut d'exemplarité. Il fait aussi le lien entre violences sexuelles et violence du monde : « Le discours sur le genre et le sexe a beaucoup reculé. Si vous vous plaignez, on vous traite d'hypersensible. Le ton qui prévaut dans le pays n'est pas la gentillesse et cela a des effets de retombée massifs. Le paysage politique est beaucoup plus cruel et plus conflictuel. L'humeur du pays est définie par ses dirigeants et ils nous déçoivent, en ne donnant pas le ton moral compatissant nécessaire dans une période complexe »²⁴² (Tate, 2017). En disant cela, Chibnall replace, à juste titre, les violences entre êtres humains dans un contexte plus général de violence systémique.

Effectivement, d'après le politologue norvégien Johan Galtung, on ne peut séparer la violence individuelle d'un agresseur de la violence *structurelle* du milieu dans lequel il évolue. Pour étayer son propos, Galtung distingue plusieurs types de violences. Selon lui, la violence *structurelle* a lieu lorsqu'il est impossible de déterminer un individu précis à l'origine de la violence. Contrairement à la violence *directe*, commise par une personne sur une autre, dans le cas de la violence *structurelle*, formulée par ailleurs *injustice sociale*, cela n'a pas de sens de chercher celui ou celle qui est à l'origine de la violence. Cette dernière étant « intégrée dans la structure, elle se traduit par un pouvoir inégal et, par conséquent, des chances de vie inégales »²⁴³ (Galtung, 1969). Plus récemment, le professeur de géographie politique à l'Université du Kent, James A. Tyner, spécialiste de la violence au sein d'un environnement capitaliste, estime que « la façon dont la violence et le crime se constituent est intimement liée

²⁴⁰ [Citation originale] « This country has such a "protect our boys" mentality, and it's happening with Trump. »

²⁴¹ [Citation originale] « In a wider sense, I'm terrified about my kids coming down to breakfast and saying, 'Trump said this and they've voted him president?' How do you explain to your children how to behave as a man in this world? The world's not quite making sense at the moment, and it's all connected. »

²⁴² [Citation originale] « The discourse on gender and sex has taken five steps back. If you complain, you're called oversensitive. The prevailing tone in the country is not kindness, and that has massive trickledown effects. The political landscape is much crueller and more confrontational. The mood of the country is set by its leaders and they are failing us by not setting a compassionate moral tone in a complex time. »

²⁴³ [Citation originale] « The violence is built into the structure and shows up as unequal power and, consequently, unequal life chances. »

à la façon dont les vies sont valorisées dans notre société. La détermination de la violence, en particulier la violence criminelle, n'est ni neutre ni objective »²⁴⁴ (Tyner, 2016, p. 3). Se basant sur un constat similaire, Sally Engle Merry se demande si la suppression des inégalités à l'origine de la violence sociétale pourrait du coup mettre fin à la violence de genre, celle-ci dépendant étroitement de situations de précarité économique (Merry, *op. cit.*). Toutefois, Merry nuance largement sa réponse. Se basant notamment sur l'exemple asiatique, elle détaille : « Les sociétés traditionnelles ou rurales ne sont pas systématiquement plus violentes que les sociétés modernes ou urbaines. En fait, la transition vers une société moderne et capitaliste peut exacerber la violence de genre, comme elle l'a fait en Chine. La violence ne diminue pas avec le passage à des formes de vie sociale plus modernes ou urbaines, mais elle peut changer de forme et de signification »²⁴⁵ (*id.*).

Dans tous les cas, dans le prolongement de ce qu'explique Merry, au moins une forme de violence est amenée à se transformer nécessairement dans une société plus égalitaire : celle dite *culturelle*, le troisième type de violences identifié par Galtung.

Par 'violence culturelle', nous entendons les aspects de la culture, la sphère symbolique de notre existence - illustrée par la religion et l'idéologie, le langage et l'art, les sciences empiriques et les sciences formelles (logique, mathématiques) - qui peuvent être utilisés pour justifier ou légitimer la violence structurelle ou directe.²⁴⁶

Galtung, *Cultural Violence*, 1990

Selon cette définition, la culture du viol est, à n'en pas douter, une violence *culturelle* venant soutenir les mécanismes de domination des femmes. Seulement aujourd'hui, il semblerait que nous ayons affaire à un phénomène inédit. À en juger par les seules *Broadchurch* et *Sweet/Vicious*, une partie des arts populaires s'avère dessiner une nouvelle voie et venir s'inscrire en faux par rapport à la violence *structurelle* en place. Plutôt que de venir soutenir le cadre de la violence de genre systémique, ces séries cherchent au contraire à le

²⁴⁴ [Citation originale] « How violence and crime are constituted is intimately related to how lives are valued in our society. The determination of violence, especially criminal violence, is neither neutral nor objective. »

²⁴⁵ [Citation originale] « Although enhancing gender equality is commonly thought to diminish gender violence, more equalitarian societies are still plagued with widespread violence. Traditional or rural societies are not systematically more violent than modern or urban ones. In fact, the transition to a modern, capitalist society can exacerbate gender violence, as it has done in China. Violence does not diminish with the shift to more modern or urban forms of social life, but it may change its form and meaning. »

²⁴⁶ [Citation originale] « By 'cultural violence' we mean those aspects of culture, the symbolic sphere of our existence - exemplified by religion and ideology, language and art, empirical science and formal science (logic, mathematics) - that can be used to justify or legitimize direct or structural violence. »

déconstruire, en particulier en éclairant l'aspect intersectionnel des discriminations vécues par les femmes. En décortiquant les différentes sortes d'oppression pesant sur elles, ces fictions s'engagent dans une sorte de réparation culturelle, à l'inverse totalement de l'idéologie prépondérante masculine. Les portraits de violeurs télévisés qui se multiplient, cumulant en outre des points communs comme la situation financière avantageuse ou la blancheur de peau, peut-on alors les considérer, dans leur ensemble, comme la projection populaire d'un nouveau mythe des temps modernes ?

3.2.e) Une figure contemporaine du monstrueux

En 2013, l'éditorialiste américaine Emily Yoffe publie une chronique dans le magazine *Slate* portant sur les liens étroits entre consommation d'alcool et violences sexuelles estudiantines. Au-delà de son point de vue bien personnel sur la question - elle intime notamment aux jeunes femmes le devoir de ne pas trop boire - Yoffe fait part du fait que les trois jeunes victimes qu'elle a rencontrées ont certes fréquenté des universités différentes mais « leurs histoires sont si désespérément similaires qu'on dirait qu'elles ont été attaquées par le même jeune homme »²⁴⁷ (Yoffe, 2013). La formule de Yoffe est intéressante. Et si, effectivement, l'on n'avait plus affaire à des violeurs individuels, mais à des variations d'une même figure malfaisante ? Dans *Broadchurch*, Mark Latimer dit en parlant de Joe Miller qu'il « est là, quelque part. Toujours en vie... et libre »²⁴⁸ (*Brd.* #3.2, 35'12''), une façon de déshumaniser en quelque sorte l'agresseur de son fils en l'apparentant plutôt à une nuisance funeste, rôdant tout autour. Dans *Sweet/Vicious*, la désincarnation du violeur se double de son anonymat. Lorsque Jules, parlant de Carter, rappelle à Ophelia qu'une personne est morte, celle-ci lui rétorque « un violeur est mort »²⁴⁹ (*S/V.* #1.2, 30'17''). Ici, le violeur n'est plus considéré comme un être humain mais réduit aux méfaits qu'il commet. Ce n'est plus une personne mais un mal à qui l'on ne reconnaît même plus de droits élémentaires, à commencer par celui d'être respecté dans la mort. Le corps de Carter a ainsi été découpé en morceaux, ses mains détachées du corps, ses doigts et ses dents incinérées. Il a littéralement été démantelé par Jules. Évidemment, si celle-ci a démembré le cadavre de Carter, c'était avant tout dans le but d'effacer toutes traces de son meurtre, mais il ne s'agit pas de la seule fois où Jules, en tant

²⁴⁷ [Citation originale] « The three young women I spoke to who were victims of such men attended different colleges, but their stories are so distressingly similar that it sounds as if they were attacked by the same young man. »

²⁴⁸ [Citation originale] « Cos he's out there, isn't he? Still... living... and free. »

²⁴⁹ [Citation originale] « (*Jules*) It's over, Ophelia. A person is dead / (*Ophelia*) A rapist is dead. »

que *vigilanté**, cherche à désarticuler un ensemble structuré. Après avoir appris que Chloe Freeman a humilié et agressé sexuellement une initiée à la sororité ΚΚΦ, Jules propose de « faire tomber » la maison estudiantine, qu'elle assimile de plus à Hydra, l'organisation terroriste fictionnelle de l'univers *comics* Marvel.

Kappa est comme Hydra. Tu tues une classe dirigeante et une clique de monstres encore plus affamés se fraye un chemin avec leurs griffes. Il faut qu'on fasse tomber l'institution.²⁵⁰

Ballard, *Sweet/Vicious*, #1.4, *Tragic Kingdom*, 2016

La comparaison est signifiante à plus d'un titre. En premier lieu, Hydra est inspirée de la créature de la mythologie grecque, l'Hydre de l'Herne, célèbre pour posséder plusieurs têtes et être capable de les régénérer doublement lorsqu'une d'elles est coupée. Si dans le discours de Jules, Hydra / l'Hydre figure une association d'agresseur sexuels alors l'image qui se profile ici, c'est qu'on ne peut les distinguer entre eux puisqu'il y en aura toujours un pour remplacer l'autre. Deuxièmement, la référence à Hydra et donc à l'Hydre de l'Herne s'inscrit dans le domaine de la monstruosité. En anglais, Jules associe le terme « *monsters* / monstres » à « *claw* » qui signifie « griffe » en français. Les agresseurs sexuels ne sont donc plus humains mais se rapprochent au contraire de bêtes. Dans *Broadchurch*, c'est également dans le champ lexical de l'anormalité que puise *DI Hardy* lorsqu'il qualifie Leo Humphries « d'aberration »⁴⁶ (*Brd.* #3.8, 37'18''). Si Leo « n'est pas ce que les hommes sont »⁴⁶ comme Hardy le décrit, il est ipso facto la définition même du monstre qui naît de l'inversion du normatif, selon Jean Foucart, docteur en sociologie (Foucart, 2010). Dans son article *Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux*, ce dernier écrit en outre : « La dimension matérielle de la société est aussi et fondamentalement un mode de production de monstres. Elle produit les monstres dont elle a besoin, elle a sa manière particulière d'être tératogène²⁵¹ ». Justement, dans *Broadchurch*, Maggie Radcliffe dit « avoir regardé dans l'œil du monstre institutionnel »²⁵² (*Brd.* #3.2, 30'34''). Elle parle alors du nouveau groupe media régional dont la ligne éditoriale, concernant le traitement des violences sexuelles, est clairement rétrograde et centrée sur une maximisation des profits. Du reste, l'aspect matériel dont parle Foucart se

²⁵⁰ [Citation originale] « Kappa's like a Hydra. You kill one ruling class and just a hungrier clique of monsters just claw their way in. We need to take down the institution. »

²⁵¹ Selon Le Larousse, l'adjectif « [tératogène](#) » se dit d'un agent mécanique, chimique, physique ou microbien qui, appliqué à l'œuf ou à l'embryon en cours de développement, détermine des formes monstrueuses.

²⁵² [Citation originale] « (*Révérend Coates*) What can we do? Letters? Petitions? March on the offices? / (*Maggie*) Bless you, petal, but I've looked in the eyes of the corporate behemoth (*soupir*) I think it'd be a waste of breath. »

devine aussi dans le dialogue de Jules puisque les monstres qu'elle décrit sont « affamés » en plus d'appartenir à une « institution ». Leur appétit n'est donc pas seulement de nature charnelle, il s'agit aussi d'une soif de pouvoirs. Par la violence de ses actes mais aussi celle de ses privilèges, l'agresseur sexuel ainsi que tout l'environnement favorisant son développement, tels qu'ils sont dépeints dans *Broadchurch* et *Sweet/Vicious*, exprimeraient finalement l'injustice sociale même.

Cette élévation sérielle d'une représentation figurative de l'agresseur sexuel vers un sens plus symbolique avait déjà eu lieu en 2010 lorsque Robert et Michelle King, un couple de scénaristes producteurs de série, s'étaient inspiré d'une accusation portée l'année d'avant par une masseuse professionnelle à l'encontre de l'ancien Vice-Président américain Al Gore (*The Associated Press*, 2010) pour écrire *V.I.P. Treatment* le cinquième épisode de la deuxième saison de *The Good Wife* (2009-16). Les King y mettaient en scène Lara, une masseuse professionnelle, qui accuse un certain Joe Kent, futur détenteur d'un prix Nobel de la paix, de l'avoir agressée sexuellement dans la suite d'un hôtel de luxe. Ce dernier n'est jamais vu ni entendu dans l'épisode mais, par sa seule évocation, incarne une domination masculine parallèlement sexuelle et matérielle sur les femmes. En effet, l'action de l'épisode est centrée sur les quelques heures au cours desquelles le cabinet Stern, Lockhart & Gardner doit décider en urgence de son implication juridique éventuelle dans l'affaire que leur présente Lara. Dans un temps resserré par rapport à la normale, les avocat·es franchissent successivement une série d'étapes communes au traitement des cas de violences sexuelles. Pour commencer, illes doutent de la parole de Lara et au vu de la réputation élogieuse du personnage de Joe Kent, lui accordent au contraire d'emblée leur crédit. C'est donc Lara qui fait l'objet de suspicions, notamment parce que son comportement ne correspond pas à celui que les avocat·es attendent d'une victime d'agression sexuelle mais aussi parce que ses contraintes financières la placent dans le besoin.

Finalement, après s'être trouvé en possession d'une preuve à conviction (du sperme sur une serviette de bain) et surtout après avoir appris l'existence d'un autre précédent similaire, les avocat·es reconnaissent la plausibilité des dires de Lara. Toutefois, à la fin de l'épisode, cette dernière abandonne l'idée de poursuivre Joe Kent et le fait essentiellement pour protéger d'autres femmes. Premièrement, Lara veut protéger sa famille, et notamment sa sœur, qui aurait des choses à se reprocher. Reconnaisant le fossé entre les maigres moyens financiers dont elle dispose et la réputation très avantageuse de son agresseur, Lara a conscience qu'elle et ses proches ont beaucoup plus à perdre. Deuxièmement, Joe Kent est engagé publiquement dans

la défense des femmes et s'apprête à recevoir le prix Nobel de la paix pour son travail en Afrique. Lara préfère alors le laisser poursuivre sa cause, au détriment d'un sentiment de justice. Elle se sacrifie pour permettre à d'autres femmes, noires, de bénéficier de son influence. On voit ainsi comment l'agresseur sexuel, qui n'apparaît jamais à l'écran, est ici, par son unique suggestion, une allégorie illustrant la multiplicité des discriminations vécues par les femmes dans une société mondialisée.

L'année suivante, en 2011, la réalité rejoint quasiment la fiction. Une autre accusation d'agression sexuelle, bien concrète celle-là, présente des similitudes avec le scénario de Robert et Michelle King. Cette fois, il s'agit d'une femme de chambre qui accuse un homme blanc puissant et reconnu d'avoir tenté de la violer dans la suite d'un gratte-ciel new yorkais : c'est la fameuse affaire DSK. Les contrastes flagrants de ressources, de pouvoir et d'origine ethnique entre les deux protagonistes, Dominique Strauss-Kahn et Nafissatou Diallo, poussent d'ailleurs à l'époque la romancière américaine Rebecca Solnit à percevoir leur confrontation comme une métaphore. Dans son essai intitulé *Worlds Collide in a Luxury Suite*, elle analyse les faits, révélateurs à ses yeux d'une lutte des genres qui se doublerait d'une lutte des classes et même des continents. Solnit remarque en effet qu'en tant qu'homme blanc Européen post-colonial et dirigeant du FMI, l'agression présumée de Strauss-Kahn sur la personne de Diallo, une immigrante africaine prolétaire, est particulièrement signifiante (Solnit, 2011). Trente ans exactement après Angela Davis qui écrivait en 1981 « En tant que visage violent du sexisme, la menace de viol continuera d'exister tant que l'oppression générale des femmes restera une béquille essentielle du capitalisme »²⁵³ (*op. cit*), Solnit, à son tour, lie violences de genre et dominance économique.

Pour en revenir à la fiction populaire, que l'on soit dans *The Good Wife*, dans *Broadchurch* ou dans *Sweet/Vicious*, la représentation des violences sexuelles ne peut se dissocier des rapports de domination et autres violences sociales provoquées dans un contexte économique d'exploitation débridée. Cette figure récurrente récente du prédateur sexuel blanc, prospère et privilégié n'est d'ailleurs pas sans rappeler le mythe plus ancien de Jack l'Éventreur dont elle est peut même être perçue comme une déclinaison moderne. En effet, selon l'historienne Judith Walkowitz, professeure émérite à l'université de Rochester, la légende de Jack l'Éventreur « a établi à la fois un vocabulaire et une iconographie de la violence masculine

²⁵³ [Citation originale] « The crisis dimensions of sexual violence constitute one of the facets of a deep and ongoing crisis of capitalism. As the violent face of sexism, the threat of rape will continue to exist as long as the overall oppression of women remains an essential crutch for capitalism. »

qui ont imprégné toute la société, recouvrant les différences de classe et obscurcissant les différentes conditions matérielles qui, dans des classes distinctes, ont provoqué un antagonisme sexuel »²⁵⁴ (Walkowitz, 1982, p. 563). Le tueur, dont on ignore toujours l'identité, s'en prenait à des femmes économiquement fragiles, malgré le fait qu'elles étaient intégrées à un intense réseau de solidarité féminine (*id.*, p. 554). Par ailleurs, ses connaissances apparentes en anatomie féminine le classe plutôt dans un milieu social éduqué. La réponse médiatique, politique et policière d'alors avait révélé de profondes fractures sociales, ne serait-ce qu'au travers de la liste grandissante des suspects – pour beaucoup des juifs d'Europe de l'Est – qui « reflétait les préjugés de la police et des résidents locaux »²⁵⁵ (*id.*, p. 555). De plus, comme l'avait fait remarquer à l'époque Florence Fenwick Miller, une célèbre journaliste londonienne, les « meurtres de Whitechapel n'étaient pas juste des homicides mais des assassinats de femme »²⁵⁶. En écrivant cela, Miller faisait appel à la notion de fémicide*, qui n'existait pas encore puisqu'elle a été identifiée bien plus tard, par Jill Radford et Diana Russell en 1992 puis reprise la même année par l'Organisation Mondiale de la Santé. Le fémicide* étant l'homicide volontaire d'une femme au simple motif qu'elle est une femme, il apparaît néanmoins que c'est ce que Miller pointait du doigt lorsqu'après avoir étudié les rapports de police, elle concluait que les crimes de Jack l'Éventreur « n'étaient pas si différents des autres agressions violentes commises par des hommes contre des femmes ». Plutôt que de percevoir les tueries de Whitechapel comme des événements isolés, « elle proposait au contraire de les inclure dans une "série de cruautés constantes mais toujours croissantes" perpétrées contre les femmes et traitées avec indulgence par les juges » (Walkowitz, 1982, p. 567).

Par conséquent, en se trouvant à l'intersection même des violences faites aux femmes, le mythe de Jack l'Éventreur présageait d'une certaine manière la fable monstrueuse du violeur fictionnel moderne, tel qu'elle est déroulée en tout cas dans la fiction télévisuelle récente. Mais si les mythes sont réitérés pour leur fonction symbolique, ils le sont aussi dans un but réparateur. Comme le dit Michel Leroy, Docteur ès lettres et sciences humaines, « révéler quelles sont les sources du mal, c'est en suggérer le remède » (Leroy, 1992, p. 368). Ainsi, de

²⁵⁴ [Citation originale] « It established a common vocabulary and iconography of male violence that permeated the whole society, papering over class differences and obscuring the different material conditions that provoked sexual antagonism in different classes. »

²⁵⁵ [Citation originale] « The growing list of candidates reflected the local social economy of Whitechapel; it also mirrored the prejudice of the police and local residents. »

²⁵⁶ [Citation originale] « The Whitechapel murders were not just homicides but "womenkilling," declared Florence Fenwick Miller, a noted London journalist, in her letter to the editor. Researching the police columns, she concluded that attacks on prostitutes were not different from other violent assaults on women by men. They were not isolated events, but part of a "constant but ever increasing series of cruelties" perpetrated against women and treated leniently by judges. »

la même façon qu'un Jack l'Éventreur avait, à l'époque, malgré lui, fait la lumière sur les conditions misérables des prostituées dans les taudis de l'East End londonien, puis, entrant dans la légende, symbolisé, par la suite, la mainmise de l'aristocratie sur les milieux défavorisés anglais, l'allégorie fictionnelle du violeur contemporain peut-elle être thérapeutique ? En revenant sans cesse sur la représentation d'une oppression masculine multidimensionnelle, les séries peuvent-elles développer un aspect curatif ? Peuvent-elles nous soigner de la honte sociale inhérente à la révélation des violences sexuelles ?

3.3. La rédemption par la fiction

3.3.a) Un sentiment transversal : la honte

De tous les ressentis associés aux violences sexuelles, la honte est certainement une des dimensions les plus importantes des syndromes post-traumatiques déclenchés. Comme l'explique Benjamin Jacobi, professeur émérite de psychopathologie clinique à l'université d'Aix-Marseille, « dans le cas du traumatisme sexuel, la déchéance prédomine, l'objet ne déçoit pas, il déçoit, il fait subir la déchéance, il réduit le sujet à l'état de déchet de l'autre. Cet état est vecteur de honte inéluctable » (Jacobi, 2001). Confondue souvent avec la culpabilité, la honte a ceci de particulier qu'elle s'accompagne d'une désocialisation mais aussi d'une possible contagion. Selon Serge Tisseron, Docteur en Psychologie, celui ou celle qui se sent coupable est assuré-e « de pouvoir faire réparation, de purger sa faute et puis d'être réintégré-e dans la communauté. Le code civil, comme la religion, s'y emploie. Et le code civil fait particulièrement bien les choses puisque nous n'avons pas le droit de faire état en public de fautes jugées pour lesquelles le coupable a purgé sa peine. La honte au contraire est terriblement désocialisante et destructurante », dans la mesure où celui ou celle qui l'éprouve craint d'être définitivement exclu-e du groupe dont ille fait partie. De plus, la honte est contagieuse et passe d'une personne à l'autre, « à la fois parce que nous nous identifions à toute personne éprouvant la honte, et en même temps nous nous identifions à celui qui pourrait profiter de cette honte d'une façon... qui nous fait honte » (Tisseron, 2006).

Ce rapport à la honte justement est questionné particulièrement dans la série *Broadchurch*, qui oppose ceux et celles qui la ressentent et d'autres qui, au contraire, semblent en être exempts. Sur cette question, le personnage de *DI Hardy* fonctionne comme un pivot révélateur. Lui-même de plus en plus conscient, au fur et à mesure de l'enquête, des dysfonctionnements genrés de notre société, trouve l'affaire « dérangeante » puisqu'elle lui

« fait honte d'être un homme »²⁵⁷ (*Brd. #3.3, 39'19''*). En retour, lorsque Ian Winterman refuse, au cours d'un interrogatoire, de dénoncer Leo Humphries qui l'avait aidé à installer le logiciel espion sur l'ordinateur de Trish Winterman, Hardy s'emporte : « C'est quoi votre problème ? Vous n'avez pas honte ? »²⁵⁸ (*Brd. #3.7, 18'44''*).

En l'occurrence, si, Ian se dit « très gêné » et s'en va faire amende honorable et tout avouer à Trish lui-même, mais la réaction énergique de *DI Hardy* rejoint le « Vous vous sentez fier de vous ? » de *DS Miller* à Jim Atwood (*Brd. #3.7, 31'03''*), accentuant le contraste affiché dans *Broadchurch* entre des détectives réfléchis et des coupables, en face, qui semblent ne pas avoir conscience de l'indignité de leurs actes.

Au contraire de ces derniers, les victimes sont très affectées par les situations qu'elles vivent malgré elles. « J'ai tellement honte »²⁵⁹ confie Trish Winterman à Beth Latimer lors de leur première rencontre (*Brd. #3.2, 15'29''*). Daisy Hardy ne veut plus endurer le regard des autres et veut quitter la ville. Beth Latimer, de la même manière « ne supporte pas que les gens parlent »²⁶⁰ de sa famille, très exposée aux commérages depuis la saison 1 (*Brd. #3.7, 20'56''*). Justement, la famille est un cadre éminemment intime qui paraît être propice au démerite. Ainsi, lorsque *DI Hardy* demande à *DS Miller* comment elle parvient à gérer sa famille monoparentale, lui répond-elle en souriant qu'elle n'y arrive qu'en « absorbant constamment des sentiments d'échec, de culpabilité et de honte »²⁶¹ (*Brd. #3.2, 25'59''*).

La honte semble donc être un sentiment unanimement éprouvé dans *Broadchurch*, en particulier par les femmes.

Pourtant commune à toutes les civilisations, ce n'est que très récemment que les sciences sociales se sont emparées de la thématique de la honte. Depuis quinze ans cependant, une nouvelle approche est en cours, notamment avec les recherches de Brené Brown, PHD et chercheuse américaine à l'université de Houston. Ses travaux ont pu établir que, loin d'être un ressenti naturel, la honte est une construction psychologique, sociale et culturelle, dissociée de la culpabilité, générant principalement un sentiment d'être piégé·e, impuissant·e et isolé·e (Brown, 2006). Brown définit précisément la honte comme étant « un sentiment ou une expérience, source de souffrance intense, qui nous pousse à croire que nous avons des défauts

²⁵⁷ [Citation originale] « You know what's bothering me about this case? It makes me ashamed to be a man. »

²⁵⁸ [Citation originale] « What's the matter with you? Do you have no shame? »

²⁵⁹ [Citation originale] « I feel so ashamed. »

²⁶⁰ [Citation originale] « Can you keep it out of the paper? I can't bear people talking about us... »

²⁶¹ [Citation originale] « (*DI Hardy*) How do you it, Miller, the whole single-parent thing? / (*DS Miller*) By constantly absorbing feelings of failure, guilt and shame. »

et sommes par conséquent indignes d'acceptation et d'appartenance »²⁶². Au début des années 2000, elle s'est penchée sur les facteurs qu'ont en commun les femmes qui ont expérimenté la honte mais semblent avoir réussi à la surmonter. Elle en a élaboré une « théorie de la résilience après la honte », qu'elle nomme *SRT* pour *Shame Resilience Theory* en anglais. Selon la *SRT*, il n'y aurait pas de facteur universel qui déclencherait la honte chez les femmes. Toutefois, cette dernière serait globalement liée aux attentes socioculturelles, elles-mêmes renforcées par les comportements individuels et soutenues par la culture médiatique. En outre, et c'est la raison pour laquelle les recherches de Brené Brown sont particulièrement pertinentes au regard de notre étude, certaines catégories seraient plus sujettes au déclenchement de la honte chez les femmes, comme l'image de soi, la maternité, la sexualité, etc. Parmi elles, « le fait de surmonter un traumatisme » (« *surviving trauma* » en anglais).

Dans le détail, surmonter la honte après un trauma serait possible lorsque la personne affectée développerait les quatre facultés suivantes²⁶³ : reconnaître et accepter sa vulnérabilité personnelle, être capable d'une prise de conscience critique des attentes socioculturelles, toucher d'autres personnes en nouant des relations mutuellement empathiques et, pour finir, pouvoir s'exprimer à propos de la honte, afin de la déconstruire (*id.*). Une relecture de nos deux séries au prisme de la *SRT* nous montre alors à quel point leurs héroïnes sont résilientes. Que ce soit Trish Winterman et Beth Latimer dans *Broadchurch* ou Jules Thomas dans *Sweet/Vicious*, toutes reconnaissent leur vulnérabilité, font preuve de recul par rapport aux pressions sociales qui pèsent sur elles et nouent des liens affectifs et psychiques avec leur entourage, notamment avec d'autres femmes. Qui plus est, si la thérapie en elle-même est rarement évoquée par les participantes aux recherches de Brené Brown en tant qu'outil efficace pour surmonter la honte (probablement parce que la thérapie en soi peut être une source de honte), au contraire « être avec quelqu'un qui a eu des expériences similaires » ou « parler à des personnes qui sont passées par là » catégorisent la majorité de leurs réponses. C'est justement ce que font Trish Winterman et Daisy Hardy dans *Broadchurch*, en échangeant respectivement avec Beth et Chloé Latimer. C'est aussi ce que fait Jules Thomas dans *Sweet/Vicious*, lorsqu'elle se rend à de nombreux groupes de parole de victimes.

L'évolution de cette dernière montre typiquement une résilience de plus en plus

²⁶² [Citation originale] « The definition of shame that emerged from the research is, "An intensely painful feeling or experience of believing we are flawed and therefore unworthy of acceptance and belonging." ».

²⁶³ [Citation originale] « SRT proposes that shame resilience, as indicated by location on the shame resilience continuum, is the sum of: (a) the ability to recognize and accept personal vulnerability; (b) the level of critical awareness regarding social/cultural expectations and the shame web; (c) the ability to form mutually empathic relationships that facilitate reaching out to others; and (d) the ability to "speak shame" or possess the language and emotional competence to discuss and deconstruct shame. »

importante au fil des épisodes. Certes, Jules n'emploie jamais le terme de « honte » ou « honteuse » pour qualifier ses émotions. Malgré cela, c'est le sentiment qui semble transparaître, en milieu de saison, lorsqu'elle dit « détester » et « envier » Nate Griffin pour « ne pas avoir à porter »³⁹ le viol comme elle (*S/V*. #1.6, 29'00"). À la fin de la saison, lorsque le verdict de culpabilité de Nate est renversé par le président de l'université, Jules parvient à faire preuve de lucidité et d'objectivité en disant que son affaire est révélatrice d'un dysfonctionnement plus général (*S/V*. #1.9, 26'53"). Plus significatif encore, lorsqu'elle est victime de *slut-shaming*^{*}, littéralement en anglais « honte à la salope », elle réussit aussi à prendre de la distance et sourit même à une plaisanterie de Kennedy (*S/V*. #1.9, 16'29").

Les deux séries nous brossent donc des portraits de femmes, résistantes à toute épreuve. Or, en tant que « texte fictionnel », selon la définition de Jean-Marie Schaeffer, philosophe et chercheur au CNRS, les fictions télévisuelles réclament du public « l'immersion volontaire du destinataire dans un espace mental particulier » (Eskenazi, 2014). Dans ce contexte, il paraît pertinent de questionner le ressenti d'une personne qui choisit de visionner une série comme *Sweet/Vicious* ou la 3^{ème} saison de *Broadchurch*. Comment est-elle affectée par le fait de suivre ainsi le parcours d'une femme, victime de violences mais capable de triompher malgré tout ? En particulier si elle-même est aussi une victime ?

Pour répondre à cette question, une première piste nous est offerte avec le principe d'immersion mimétique décrit par Schaeffer.

3.3.b) L'identification mimétique

Dans son article intitulé *De l'imagination à la fiction*, Jean-Marie Schaeffer part de l'hypothèse que « dans certaines situations, l'imaginaire, non seulement ne nous empêche pas d'atteindre le réel, mais est une condition indispensable pour l'atteindre ». C'est « paradoxalement en nous ouvrant l'espace des possibles, que la fiction nous permet de mieux maîtriser le réel » (Schaeffer, 2002). En effet, sans notre propre expérience du monde réel, nous ne sommes en mesure de pouvoir interpréter correctement les univers fictionnels. Schaeffer décrit alors dans la continuité le phénomène « d'immersion mimétique », qui implique un oubli de soi. Sans forcément imiter la réalité, la fiction imite nos modes de représentation de la réalité et agit « à travers sa puissance de projection analogique ». De cette façon, les fictions ludiques mettent « toutes en œuvre un processus représentationnel bien particulier qui est celui de la mimésis, ou pour employer un terme plus direct, celui de l'imitation » (*id.*).

Pour reprendre notre exemple hypothétique d'une victime réelle face au cheminement, chaotique mais finalement constructif d'une victime fictive, dans quelle mesure pourrait-elle, en l'imitant, suivre un parcours aussi positif ?

Évidemment, il nous faut au préalable tenir compte du fait que, loin d'être simplement passif, le public d'une série dispose d'un espace de liberté et sa réception du contenu sériel peut ne pas correspondre à l'objectif prévu par la production. Décrivant le modèle du codage/décodage développé par Stuart Hall en 1970, le Docteur en sociologie Clément Combes rappelle ainsi dans sa thèse sur l'activité spectatorielle, que les textes médiatiques peuvent « faire l'objet de trois types de réception : une *lecture préférentielle*, donc conforme au sens dominant encodé ; une *lecture négociée*, dont une part du sens dominant sera reçue tandis qu'une autre sera repoussée ; enfin une *lecture oppositionnelle*, c'est-à-dire en désunion avec le sens dominant » (Combes, 2013, p. 62).

Néanmoins, la réalité d'un processus d'identification possible de l'audience lors du visionnage d'une série ne fait aucun doute. Il est même entretenu au moyen de la *suture* cinématographique, qui se définit ainsi : « À l'origine un terme psychanalytique utilisé par Jacques-Alain Miller, le disciple de Lacan, la *suture* a été adoptée en théorie du cinéma pour décrire les méthodes par lesquelles les spectateurs·trices sont absorbé·es dans le récit et encouragé·es à s'identifier aux personnages » (Chaudhuri, 2006, p. 49).

Au-delà des seules techniques filmiques, un autre procédé vient encore renforcer le phénomène d'identification, celui du désir mimétique, théorisé par le philosophe français René Girard en 1972.

Dans *La Violence et le Sacré*, Girard propose effectivement une nouvelle approche du complexe d'Œdipe du psychanalyste Sigmund Freud. Constatant d'abord que le désir est un « domaine où l'incertitude humaine est la plus fragrante » (Girard, 1972, p. 217), Girard considère que, plutôt que d'obéir à des pulsions inconscientes, l'être humain désigne l'objet de son désir en se calquant sur un désir modèle. Ce que l'être humain veut vraiment, c'est ce qu'un autre veut. Le désir est mimétique dans le sens où il est l'imitation du désir de l'autre. Pour développer sa pensée, Girard s'appuie sur les chefs d'œuvre de cinq romanciers - Cervantès, Flaubert, Stendhal, Proust et Dostoïevski - dont le génie, pour lui, « a consisté à révéler ce que d'autres ne faisaient que refléter dans leurs œuvres : la présence de l'Autre comme modèle. Pour Girard, il y a une géométrie du désir, ce qui signifie une unité et une universalité de ses diverses figures : dans tous les cas, que ce soit une relation amoureuse, un rapport marchand, une rivalité sociale ou autre, le désir dessine un triangle » (Orsini, 2018, p. 37).

Dans cette dynamique, si les individus se reconnaissent dans des figures fictives qu'ils cherchent à imiter et s'ils désirent ce que d'autres désirent, alors de façon purement théorique, l'identification d'une personne du public à une héroïne résiliente pourrait être motrice à son tour d'une résilience bien réelle.

Imaginons par exemple 3 personnes A, B et C. Parmi elles, A et B sont fictives et appartiennent à l'univers fictionnel :

- A est victime de violences sexuelles, comme Jules dans *Sweet/Vicious* ou Trish dans *Broadchurch*.
- B est une personne empathique qui évolue dans l'entourage de A, comme Ophelia et Kennedy dans *Sweet/Vicious* ou Beth Latimer et DS Miller dans *Broadchurch*.
- C, au contraire, est bien réelle. C'est un·e téléspectateur·trice qui fait partie de l'audience de la série.

De façon générale, on peut penser que C comprendrait d'autant plus le personnage A que le personnage B, dans la fiction, se serait montré empathique envers A. Maintenant imaginons que C est, elle-même, victime de violences, deux cas se présentent. Elle peut en avoir conscience ou pas. Si nous sommes dans ce dernier cas, le visionnage de la série impliquant les personnages A et B peut-il l'aider à mettre des mots sur ce qu'il s'est passé ? On peut se le figurer. Si nous sommes sinon dans le premier cas, où C se sait victime de violences, alors on peut imaginer que C se reconnaît franchement dans A. Encouragée alors par le personnage B, à travers un processus de miroir mimétique, C peut-elle plus facilement amorcer ou poursuivre un parcours de guérison ? Disons que la potentialité est là.

C peut enfin n'être qu'un·e simple témoin, comme le personnage de Miles Forrester par exemple dans *Sweet/Vicious*, auquel cas, a-t-elle saisi la portée de ce qu'elle a observé ? Pas forcément. La série peut-elle l'aider à le faire ? Pourquoi pas ? Après avoir vu une série comme *Sweet/Vicious*, C pourrait se dire par exemple : « Donc, lorsque mon camarade a insisté à cette soirée pour que cette jeune femme l'accompagne dans sa chambre alors qu'elle était ivre alors, en fait, il était plus dans une posture d'agresseur que de héros courtisant ».

Évidemment, tout ceci n'est qu'hypothèses et rien ne nous dit que le visionnage d'une série ne viendrait pas, au contraire, renforcer des blocages ou des œillères. Toutefois, bien que largement théorique encore, l'idée d'identification mimétique n'est pas nouvelle et fait l'objet d'un nouveau champ d'études. Aux États-Unis, les universitaires Sarah Lynne Bowman et Andreas Lieberoth ont étudié le pouvoir transformateur des *RPG (Role Playing Games)* et la façon dont cette catégorie de jeux vidéo, qui reprend les codes et les principes des jeux de rôle

sur table, affecte la psychologie de ceux et celles qui y jouent. S'il est encore tôt pour le prouver avec certitude de façon empirique, l'utilisation des *RPG* dans le cadre d'une psychothérapie semble jusqu'à présent être bénéfique (Bowman et Lieberoth, 2018). De même, en France, les résultats prometteurs de l'Observatoire des mondes numériques en sciences humaines (OMNSH) où l'on mène des approches thérapeutiques expérimentales, au cours desquelles des patient-es jouent à des jeux vidéo, semblent aller dans le même sens (Stora, 2018). En partant du postulat énoncé par Michaël Stora, le président-fondateur de l'OMNSH, que « l'humain ne peut être réduit à ses émotions de base que sont la joie, la surprise, la peur, le dégoût, la colère et la tristesse. Ce qui fait la spécificité de l'être humain, c'est aussi et surtout la façon dont il élabore ses émotions, dont il les raconte pour en faire des sentiments », regarder une série centrée sur les expériences spécifiques d'une *survivor** et s'identifier aux différents personnages qui la composent pourrait, en théorie encore une fois, déclencher des processus favorables comme permettre à une victime de se réapproprier son histoire ou encourager son entourage à repenser sa vision des choses.

Tout cela reste hypothétique et mériterait de faire l'objet d'une recherche à part entière. En attendant, il est un domaine où les fictions télévisuelles sont sans conteste un catalyseur : par leur consommation populaire massive à travers toutes les couches de la société, elles peuvent initier ou relancer des débats nécessaires.

3.3.c) « Prenons place, pas parti »

Dans *Sweet/Vicious*, un seul élément du décor résume tout l'esprit de la saison. Dans la cuisine de la sororité $\text{ZZ}\Psi$, est accroché un écriteau sur lequel on peut lire « Prenez place, pas parti »²⁶⁴ (fig. 67). Difficile de ne pas y lire une invitation à une table des discussions, où le plus important serait, non pas de choisir un camp et trancher entre ceux et celles qui auraient raison en les opposant à d'autres qui auraient tort, mais plutôt de continuer à parler tous ensemble d'un sujet qui nous concerne tous.

Dans le même épisode, Ophelia poursuit une idée similaire, en confiant à Evan que « ces derniers temps, la noirceur se ressent de façon très intense ». Malgré cela, elle veut « continuer cette conversation » : « je le veux vraiment parce que je pense que c'est

²⁶⁴ [Citation originale] « Choose a seat, not a side. »

important »²⁶⁵ (S/V. #1.9, 35'07'').



Fig. 67 | S/V. #1.9 | Sur le mur de la cuisine de la sororité ZZΨ, l'inscription « Choose a seat, not a side »

Cette dynamique présente dans *Sweet/Vicious* préfigure le constat établi par Jodi Kantor et Megan Twohey dans leur livre *She Said*. Les deux journalistes remarquent que le mouvement #MeToo, postérieur à la chute du magnat Harvey Weinstein, fait l'objet de nombreuses discussions, entre ceux et celles qui pensent que le mouvement est allé trop loin et d'autres qui pensent au contraire qu'il n'est pas allé au bout. Malgré les divergences de point de vue, notamment sur la signification précise de mots comme *harcèlement* ou *agression*, les deux bords partagent, pour Kantor et Twohey, un même sentiment d'injustice et s'accordent sur une absence de règles claires. Le débat est alors l'occasion d'une « conversation passionnante au sein d'un chaos général »²⁶⁶ (Kantor et Twohey, 2019, p. 188).

Pour autant, la relance du sujet des violences sexuelles s'est faite de façon palliative. Les dénonciations dans la presse ne sauraient être un aboutissement pérenne. Aux États-Unis, c'est par le biais d'articles du *New York Times* et du *New Yorker* qu'Harvey Weinstein a finalement été mis en cause. En France également, l'actrice doublement césarisée Adèle Haenel

²⁶⁵ [Citation originale] « Lately, the darkness feels very intense. [...] I want to continue having this conversation, I really do because I think it's important. »

²⁶⁶ [Citation originale] « Journalists had stepped in when the system failed, but that wasn't a permanent solution. In a way, those who felt #MeToo had not gone far enough and those who protested that it was going too far were saying some of the same things: There was a lack of process or clear enough rules. The public did not fully agree on the precise meaning of words like *harassment* or *assault*, let alone how businesses or schools should investigate or punish them. Everyone from corporate boards to friends in bars seemed to be struggling to devise their own new guidelines, which made for fascinating conversation but also a kind of overall chaos. »

a préféré dans un premier temps témoigner auprès du journal *Mediapart* que porter plainte auprès de la justice pour des faits de harcèlement et attouchements sexuels remontant à plus de 15 ans. Pour Kantor et Twohey, la presse est certes « intervenue lorsque le système a échoué, mais ce n'est pas une solution permanente »²⁶⁶. Pas plus que ne le sont, de toute évidence, les actions violentes de *vigilante** de Jules et Ophelia dans *Sweet/Vicious*, lesquelles provoquent d'ailleurs des réactions extrêmement polarisées, comme Kennedy et Ophelia le constatent à la fin de la saison en surfant sur les réseaux sociaux (*S/V*. #1.9, 38'56'' et *S/V*. #1.10, 3'40'').

Seulement, pour qu'il puisse y avoir un examen minutieux et conscient de la question des violences sexuelles, cela nécessite une implication volontaire des institutions. Or, dans la réalité, certaines d'entre elles se montrent au contraire réfractaires à toute remise en cause.

En février 2020, pour la cinquième fois depuis 1980, l'académie des Césars française couronnait Roman Polanski meilleur réalisateur. Sacrer Polanski pour *J'accuse*, un film portant sur l'affaire Dreyfus, ce n'était pas seulement maintenir dans la lumière un agresseur condamné, c'était aussi approuver la rhétorique d'injustice avancée par Polanski lui-même. En effet, dans le dossier de presse de présentation de son film, Polanski a comparé l'une des plus célèbres erreurs judiciaires françaises, à « l'appareil de persécution » dont il s'estime victime. Il a affirmé notamment « Dans l'histoire, je trouve parfois des moments que j'ai vécus moi-même ; je peux voir la même détermination de nier les faits et de me condamner pour des choses que je n'ai pas faites » (Bourdon, 2019). En disant cela et pour ne parler que du seul cas de Samantha Geimer -l'une des cinq femmes à l'avoir accusé de violences sexuelles- Polanski occultait le fait que, au moment du jugement en 1977, il a accepté ce qui se nomme un *plea-bargain*. Il a donc reconnu les faits²⁶⁷ puis plaidé coupable pour le viol de Geimer, tout en marchandant la peine qui lui serait attribuée. Faire alors un parallèle entre son cas et celui d'un militaire injustement accusé de trahison, déporté et condamné au bagne à perpétuité, lors d'un complot révélateur de la profondeur de l'antisémitisme français, relève au mieux de l'inconvenance, au pire de la malhonnêteté.

Pour en revenir à l'académie des Césars, en validant la métaphore cinématographique de Polanski, elle a opposé une fin de non-recevoir à toutes les victimes de violences sexuelles qui peinent déjà à se faire entendre et dont la voix porte rarement aussi loin que celle des hommes en situation de pouvoir qu'elles mettent en cause. À noter toutefois que, pour la première fois depuis que Polanski a trouvé refuge en France, deux membres du gouvernement

²⁶⁷ Polanski a fait boire du champagne à Geimer, alors âgée de 13 ans, puis lui a donné un sédatif avant de la sodomiser.

ont publiquement désavoué l'Académie : au lendemain même de la soirée, Marlène Schiappa, alors secrétaire d'État chargée de l'égalité entre les femmes et les hommes, réagissait dans *Libération* (Schiappa, 2020) tandis que quelques jours plus tard, le jour de la Journée Internationale pour les Droits des Femmes, Franck Riester, ministre de la Culture, publiait une tribune dans le journal *Le Parisien* (Riester, 2020).

Faut-il y voir là un signe véritablement positif ? Sur notre sol français, de nombreux constats viennent ajouter une ombre au tableau. D'une part, le fossé entre le désir d'équité et de justice ressenti par une partie de la société et la réalité que vivent les victimes de violences reste monumental. Aujourd'hui, en France, moins de 3 personnes mises en cause pour des faits de violences sexuelles et atteintes aux mœurs font l'objet de poursuites (Juillard et Timbart, 2018). Force est de constater par ailleurs qu'en 2011, Dominique Strauss-Kahn, pourtant déjà mis en cause par la journaliste française Tristane Banon²⁶⁸ et par l'économiste d'origine hongroise Piroska Nagy, dominait les sondages en vue de la primaire socialiste et de l'élection présidentielle de 2012. Sa carrière aurait-elle pu le mener jusqu'à l'Élysée, s'il n'avait pas été incriminé par Nafissatou Diallo dans l'affaire du Sofitel de New York ? C'est tout à fait possible.

Plus récemment, en juillet 2020, lors du remaniement ministériel censé incarner la nouvelle direction du quinquennat d'Emmanuel Macron, Gérald Darmanin a été promu ministre de l'Intérieur et ce malgré la réouverture d'une enquête pour viol ordonnée le mois précédent par la cour d'appel de Paris (Le Monde, 2020). L'avocat pénaliste Éric Dupond-Moretti s'est vu, lui, nommé à la tête du Ministère de la Justice. Pourtant, au cours de sa carrière, il a publiquement pris position à plusieurs reprises contre des femmes victimes de violences. Arguant que certaines femmes « regrettaient de ne plus être sifflées », il s'était prononcé en 2018 contre la création du délit d'outrage sexiste dans le cadre de la réforme juridique visant à mieux protéger les femmes contre les violences sexistes et sexuelles (BFMTV, 2018). La même année, lors du procès du secrétaire d'État George Tron, accusé de viols en réunion par deux anciennes employées municipales, Dupond-Moretti s'en était également pris verbalement aux plaignantes, Virginie Ettl et Eva Loubrieu, qu'il estimait dans sa plaidoirie « incohérentes » et « manipulatrices ». Après avoir regretté le fait que le mouvement #MeToo préparait « un curieux mode de vie aux générations futures », Dupond-Moretti avait félicité la « patience » de Tron puis, se tournant vers les parties civiles, avait

²⁶⁸ En 2011, le Parquet de Paris reconnaîtra DSK coupable de délit d'agression sexuelle mais classera la plainte de Tristane Banon sans suite, en raison de la prescription des faits, limitée à l'époque à trois ans.

conclu par un brutal « Moi, je vous sauterais à la gorge » (Franceinfo, 2018). Ces différentes prises de position s'intègrent pour le moins difficilement dans la Grande Cause du Quinquennat voulue officiellement par le président Macron, à savoir l'égalité entre les femmes et les hommes.

D'autre part, à ce jour, contrairement à ses homologues internationaux, la France n'a développé aucune œuvre de fiction télévisée portant principalement sur la question des violences sexuelles, sujet encore sporadiquement utilisé comme seul arc narratif. Ce simple fait montre une réticence à penser le problème, voire à reconnaître qu'il y en a un. Certes, on remarquera quelques efforts à inclure le sujet comme dans la sixième saison d'*Engrenages*, la série de Canal+. Néanmoins la fiction française reste loin des implications de certains *networks*^{*}, notamment anglophones. Par exemple, en 2019, la chaîne de télévision HBO a diffusé la deuxième saison de *Big Little Lies*, une série qui, à travers les personnages joués par Nicole Kidman, Shailene Woodley et Zoë Kravitz, traite des effets sur les femmes de la violence domestique ou sexuelle. En co-production avec la BBC, HBO a aussi diffusé en 2020 la dernière création de l'auteure et poétesse britannique d'origine ghanéenne Michaela Coel. Dans *I May Destroy You*, cette dernière disserte du consentement sexuel, en s'inspirant notamment d'un viol au moyen d'une drogue, dont elle a été, elle-même, victime. Le distributeur américain Netflix n'est pas en reste puisqu'il a récemment adapté à l'écran *13 Reasons Why*, le roman jeune adulte de l'écrivain Jay Asher, qui introduit le personnage principal de Hannah Baker, d'abord témoin d'un premier viol puis victime d'un deuxième, deux événements qui, ultérieurement, sont parmi les raisons qui la poussent au suicide. Au-delà des controverses générées, la deuxième saison, se basant cette fois sur un scénario original, montre le viol en réunion du personnage masculin de Tyler Down.

Assurément, il convient de noter que la programmation de Netflix n'est pas forcément exempte de culture du viol. La diffusion du film polonais *365 Days*, qualifié d'érotique et qui, dans un esprit similaire à la trilogie *50 nuances de Grey*, met en scène la glamourisation du kidnapping et de la séquestration d'une jeune femme par un riche mafieux sadomasochiste, a été vivement condamnée par les critiques de cinéma et les associations féministes. Le succès international du film a par ailleurs poussé la chanteuse galloise Duffy à demander officiellement à Netflix le 2 juillet 2020 le retrait du film de sa plate-forme, Duffy s'appuyant en partie sur sa propre expérience traumatique de victime de trafic sexuel. En 2010, elle avait soudainement disparu de la scène publique après avoir été kidnappée, séquestrée et violée pendant plusieurs semaines. Duffy rappelle en outre dans sa lettre ouverte au distributeur que la traite des êtres humains concerne annuellement pas moins de 25 millions de personnes, parmi

lesquelles 80% de femmes et 50% de mineures (Grater, 2020).

Il n'empêche que le film *365 Days* détonne dans la programmation de Netflix, plutôt réputé au contraire pour une ligne éditoriale progressiste. L'année dernière, le distributeur a ainsi diffusé *Unbelievable*, visionnée à son lancement à l'automne 2019 par 32 millions de personnes à travers le monde (Koblin, 2019). Adaptée d'un reportage d'investigation lauréat d'un prix Pulitzer, cette minisérie de huit épisodes rend compte d'une erreur policière et judiciaire au cours de laquelle le fait de contester la véracité de la parole d'une victime de viol a permis que quatre autres femmes soient attaquées. En dévoilant les rouages des jougs pesant sur les femmes, en montrant les difficultés entravant à la fois la libération de leur parole mais aussi le bon respect du droit et de l'équité, *Unbelievable* porte la voix de victimes de violences autant que celle de deux femmes détectives, déterminées à leur rendre justice.

Ce faisant, *Unbelievable*, *I May Destroy You* et *Big Little Lies* prolongent un peu plus la tendance affichée dans *Sweet/Vicious* et *Broadchurch* et qui consiste à faire des expériences au féminin un propos majeur, sinon central, des arts populaires. Après des décennies dominées par le *male gaze*^{*}, les attitudes, les émotions et les pensées des femmes seraient-elles enfin crédibles et crédibilisées, réalisant ainsi le souhait formulé en 1993 par Emilie Buchwald, Pamela Fletcher et Martha Roth : parvenir à « transformer une culture du viol » ?

Conclusion

Depuis le milieu des années 1970, militant-es et universitaires dénoncent les fictions populaires qui, en perpétuant certains mythes, alimentent un environnement propice aux violences sexuelles et participent de ce qu’illes nomment « la culture du viol ». En tant que nouveau médium favori du public, les séries télévisées pourraient inverser la tendance, d’autant que le sujet des violences sexuelles y est de plus en plus traité depuis la fin du XX^{ème} siècle. Récemment, les séries *Sweet/Vicious* (2016-17) aux États-Unis et *Broadchurch* (2013-17) au Royaume-Uni en ont même fait leur thématique centrale.

Écrites, produites et diffusées juste avant l’éclatement du scandale Weinstein, soit avant la montée d’une pression médiatique et populaire, les deux séries sont très différentes dans leur forme et ne visent pas la même audience. *Sweet/Vicious* use d’humour afin de cibler un public jeune adulte quand *Broadchurch* est plus classique, dans un registre de drame policier familial. Néanmoins, les deux opus affichent une même volonté de déconstruire les stéréotypes tout en sensibilisant un maximum de personnes aux conséquences tant psychologiques, physiologiques, professionnelles que sociales des violences sexuelles qui affectent évidemment les victimes mais aussi leur entourage. Jennifer Kaitin Robinson et Chris Chibnall, les deux *showrunners** respectifs, s’appuient sur de nombreuses recherches et expériences de terrain et offrent une représentation de la problématique réfléchie, avertie et délicate. Ensemble, illes reprennent les principales récriminations féministes de ces dernières décennies et montrent comment les violences sexuelles posent un véritable enjeu de santé publique, en s’inscrivant en outre dans un continuum d’oppressions, fruits d’une société profondément inégale et discriminante. Dénonçant l’injustice intrinsèquement liée aux dynamiques de pouvoir qui structurent nos modes de développement, *Sweet/Vicious* et *Broadchurch* formulent en outre l’espoir d’un monde bienveillant où compassion et générosité porteraient des liens féconds et éclectiques. En particulier, une masculinité plus proche des femmes et moins détachée des émotions est non seulement possible mais aussi souhaitable. Quant à la sororité, c’est une dimension primordiale de la capacité de résilience développée par certaines victimes qui puisent de nouvelles ressources au sein de solides amitiés féminines.

Aujourd’hui, on constate que ce déplacement du centre de gravité qui consiste à centrer le récit filmique sur le vécu des femmes, qu’elles soient victimes ou non, semble se poursuivre. Parmi d’autres, la mini-série Netflix *Unbelievable* (2019), très documentée et basée sur une histoire vraie, continue sur la même lancée. En mettant en scène l’investigation des crimes d’un violeur en série dont les exactions ont été permises par l’échec du système américain à valider

la fiabilité d'un témoignage féminin, elle maintient un débat nécessaire sur la table.

Une enquête après l'autre, les violences sexistes et sexuelles se confirment comme étant un problème majeur de société laquelle se fracture autour de la question, d'autant que la dénonciation médiatique de certains agresseurs ne les empêche pas de se maintenir dans des positions de domination sociale. Pour ne citer que ces exemples, ni les plaintes contre Gérard Darmanin, ni les témoignages contre Donald Trump ou encore Woody Allen, ni la condamnation de Roman Polanski ne semblent avoir été un frein à leur carrière, bien au contraire. Aujourd'hui, l'une des rares personnalités accusées de violences sexuelles à être effectivement en prison est le comique afro-américain Bill Cosby, preuve supplémentaire des biais racistes de la justice états-unienne. De surcroît, la précarité économique est indissociable des violences sexuelles puisqu'elle les renforce tout en augmentant le risque qu'elles surviennent. En retour, du fait de l'impact médico-professionnel durable qu'ont les violences sexuelles sur les victimes, ces dernières disposent de moyens, financiers en particulier, amoindris ; d'où l'importance de continuer, à travers les arts populaires, de décortiquer les systèmes d'oppression et sensibiliser les générations actuelles et à venir sur l'aspect fondamentalement intersectionnel des violences faites aux femmes.

Dans quelle mesure la fiction populaire, plutôt que d'être un seul maillon représentatif d'un mouvement global de prise de conscience, pourrait être alors un véritable levier d'action ? Par un procédé d'identification mimétique, les séries télévisées, pour peu que leurs auteur·es se sentent investi·es d'une mission d'intérêt général, induiraient le public à augmenter l'empathie envers les victimes, ajuster le regard qui doit se porter sur les agresseurs et surtout mieux comprendre les enjeux de zones diverses de conflictualité. Dans une démarche qui serait d'ordre éthique plus qu'artistique, la création pourrait accompagner, sinon favoriser le progrès social. C'est d'ailleurs dans cet esprit que les dernières recommandations du Haut Conseil à l'Égalité font part d'un renforcement nécessaire du « rôle du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel » afin de notamment « diminuer les stéréotypes dans les programmes » de chaque chaîne (HCE, 2020).

Encore faudrait-il en France que les producteurs·trices de fictions télévisuelles soient moins frileux·ses et s'emparent frontalement de sujets comme celui des violences faites aux femmes mais aussi du racisme, de l'homophobie, de l'agisme, de la prostitution, de l'écologie, l'islamophobie, etc. Dans ce contexte, on ne peut que se réjouir de l'apparition d'une nouvelle génération engagée, que ce soit en faveur des femmes, des minorités ou de l'environnement. Parmi les figures de proue hexagonales, on peut citer les actrices françaises Adèle Haenel et Aïssa Maïga, les réalisatrices Mélanie Laurent, Mia Hansen-Løve et Céline Sciamma ou encore

les réalisatrices de documentaires Alice Diop, Rokhaya Diallo, Amandine Gay et Ovidie qui ont toutes moins de 45 ans. De même, Pénélope Bagieu, la dessinatrice de bande-dessinée, a petit à petit fait évoluer son propos qu'elle déclinait, au début de sa carrière, en pastilles humoristiques légères. Elle s'est engagée au fil des ans sur un terrain plus militant. Son œuvre en deux tomes *Les Culottées*, qui vise la reconnaissance des accomplissements de femmes non conventionnelles, que l'histoire a oubliées ou n'a pas encore retenues, a été non seulement adaptée à la télévision par le service public français mais a également été couronnée d'un prix Eisner en 2019 - on notera au passage que c'est de l'international que viennent les distinctions les plus prestigieuses accordées à Bagieu.

Espérons maintenant que, portée par ces femmes artistes, la création française saura être à la hauteur de l'enjeu : tisser de nouvelles pratiques, tracer des identités et des mobilisations innovantes et articuler des « visions du monde » inédites, pour reprendre la formule de Maxime Cervulle et Nelly Quemener de l'Institut de Recherche Médias, Cultures, Communication et Numérique (Cervulle, Quemener, 2018). Face à ces défis, la Docteure en théorie du cinéma Iris Brey rappelle que la série télévisée peut se révéler être une « arme politique très puissante », en tant qu'elle permet de « dépasser les barrières sociales et culturelles », tout en jouant « avec les zones d'ombre et les rapports ambigus que la plupart d'entre nous expérimentons » (Mormin-Chauvac, 2019).

Lexique

*BAFTA** : équivalent britannique de l'Oscar américain et du César français, le prix *BAFTA* est la principale récompense annuelle dans le domaine des arts au Royaume-Uni, remis par la *British Academy of Film and Television Arts*.

*cultural studies** : littéralement « études culturelles », les *cultural studies* sont un courant de recherche pluridisciplinaire d'origine anglophone, né dans l'après-guerre et résidant « dans la compréhension des dimensions culturelles du changement social » (Cervulle, Quemener, 2018). Considérant la culture comme « l'un des lieux privilégiés de la conflictualité sociale », les *cultural studies* proposent une approche transversale des cultures populaires, minoritaires et contestataires et se positionnent ainsi à la croisée de la sociologie, de l'anthropologie culturelle, de la philosophie et de la médiologie.

*date rapes** : selon Éric Fassin, il convient de parler de *date rape*, lorsque « le viol vient bousculer les figures imposées du rendez-vous amoureux » (Fassin, 1997).

*fantasy** : selon le dictionnaire Larousse, l'appellation *fantasy*, ou *heroic fantasy*, désigne un « genre littéraire qui mêle, dans une atmosphère d'épopée, les mythes, les légendes et les thèmes du fantastique et du merveilleux ».

fémicide* : selon l'Organisation Mondiale de la Santé, « la définition généralement admise du fémicide est l'homicide volontaire d'une femme, mais il existe des définitions plus larges qui incluent tout meurtre de filles ou de femmes au simple motif qu'elles sont des femmes » (Garcia-Moreno, Guedes et Knerr, 2012).

féministes de la deuxième vague* : certes sujette à de nombreux débats parmi les historiens et historiennes, un consensus général place la naissance de la seconde vague du féminisme aux États-Unis au début des années 60 avec notamment la parution en 1963 de *The Feminine Mystique* de Betty Friedan, ouvrage qui a suscité une prise de conscience inédite des discriminations vécues par les femmes. Alors que les féministes de la première vague cherchaient principalement à obtenir juridiquement l'égalité des genres et luttèrent pour le suffrage féminin et les droits de propriété, le féminisme de la seconde vague porte plutôt sur le corps et la sexualité. Il inclut essentiellement la lutte pour les droits reproductifs (notamment l'accès à la contraception), la protection des femmes au travail et la reconnaissance de la

violence domestique et du viol conjugal (Thompson, 2002).

*feminist film theory** : mouvement né dans les années 70 aux États-Unis, dans le prolongement de la seconde vague du féminisme. Initialement centré sur la fonction des personnages féminins dans les récits filmiques, la *feminist film theory* s'est rapidement emparée de la question des stéréotypes véhiculés dans le cinéma en les replaçant dans un contexte historique et politique plus large (De Lauretis, 1985).

*girly** : terme désignant un comportement ou une attitude associée traditionnellement au rôle genré d'une fille. Par extension, *girly* s'applique aux productions, réalisées par des filles ou mettant en scène des filles. Si pendant longtemps le terme a pu comporter une connotation péjorative, il s'est plus récemment chargé d'une dimension féministe, notamment dans le cadre du mouvement *Girl Power*.

*hardcore** : la pornographie *hardcore* regroupe des images graphiques d'activité sexuelle réelle, non simulée, pénétration incluse (Jensen, 2004).

intersectionnalité* : en 1989, se basant sur une métaphore de carrefour routier, Kimberle Crenshaw, professeure de droit américaine, analyse l'imbrication des rapports sociaux de genre, d'ethnie et de classe dans les discriminations dont sont victimes les femmes noires aux États-Unis. Alors que leurs expériences prouvent que les motifs de discrimination se cumulent et s'additionnent, le reste de la société a tendance au contraire à plutôt penser ces derniers comme des catégories mutuellement exclusives, d'où une marginalisation du vécu des femmes noires américaines (Crenshaw, 1989). L'article de Crenshaw, devenu considérablement influent par la suite, a stimulé une nouvelle approche des structures de dominations sociales.

*male gaze** : concept théorisé par la critique de cinéma Laura Mulvey, en 1975, dans un article intitulé *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. En reprenant les principes de base psychanalytiques, Mulvey montre que « le cinéma grand public est construit pour un regard masculin, répondant aux fantasmes et aux plaisirs masculins » (Chaudhuri, 2006, p. 2).

*millennials** : personnes nées entre le début des années 80 et la fin des années 90, à une période marquée, entre autres, par la découverte du virus du sida, l'avènement des nouvelles technologies et la prise de conscience des problèmes écologiques.

*networks** : grands réseaux de chaînes américaines, diffusant une programmation unifiée à l'échelle nationale.

Nouvel Hollywood* : courant cinématographique américain s'étalant du milieu des années 1960 au début des années 1980, porté par une nouvelle génération de jeunes réalisateurs (Mike Nichols, Dennis Hopper, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg, etc), venus concurrencer les pratiques des studios classiques hollywoodiens. Le professeur Geoff King de l'université Brunel au Royaume-Uni donne du Nouvel Hollywood la description suivante : « On peut identifier deux principales séries de revendications. Tout d'abord, ce Nouvel Hollywood représente un style de réalisation différent de celui qui avait cours jusque-là. Deuxièmement, il traduit un cadre industriel transformé. Chacune de ces séries de revendications peut également être liée, à des degrés divers, à des changements dans un contexte social, culturel ou historique plus large »²⁶⁹ (King, 2002, p. 2).

*piloté** : le pilote d'une série télévisée correspond au tout premier épisode de la série, au cours duquel sont exposés au public les principaux enjeux et personnages.

*prime time** : heures de grande écoute, entre 20h et 23h, rassemblant l'audience la plus importante.

*RAINN** : aux États-Unis, le *Rape, Abuse & Incest National Network* (en français, le « réseau national sur le viol, les abus et l'inceste ») est la plus grande organisation nationale de lutte contre la violence sexuelle.

*rape and revenge plot** : intrigue récurrente de films de genre reposant généralement sur une structure dramatique en trois temps. Dans le premier acte, un personnage féminin est brutalement agressée/violée et souvent laissée pour morte. Elle survit et, dans une dynamique de résilience, cherche à se réhabiliter. Dans le dernier acte, elle part alors en quête de vengeance, à la poursuite de son ou ses attaquant·s.

*rape crisis centers**, *rape center** : centres d'aide aux victimes de violences sexuelles.

*rape trauma syndrome** : le *rape trauma syndrome* a été, pour la première fois, identifié en 1972 par la sociologue Lynda Holmstrom et Ann Burgess, alors infirmière psychiatrique. Après

²⁶⁹ [Citation originale] « Two main sets of claims can be identified. First, that New Hollywood represents a style of filmmaking different from that which went before. Second, that it signifies a changed industrial context. Each of these might also be related, in varying degrees, to changes in a broader social, cultural or historical context. »

avoir suivi pendant un an 92 femmes et 37 enfants, elles ont établi que les victimes de violences sexuelles expérimentaient des symptômes, similaires à ceux des vétérans de guerre, parmi lesquels on retrouve des insomnies, des nausées, des sursauts et cauchemars, ainsi que des engourdissements et des réactions dissociatives (Herman, 1992).

*revenge porn** : le *revenge porn* est une violation de la vie privée et consiste en la diffusion d'images ou de vidéos sexuellement explicites, sans la permission des personnes ainsi exposées, qui s'en trouvent humiliées ou intimidées. Le terme *revenge* – « revanche », en français – découle du nombre important de *revenge porn*, initiés par des partenaires intimes éconduits.

*reviews** : évaluations souvent notées d'un programme. À la différence d'une critique, la *review* peut provenir d'une personne aussi bien amatrice que professionnelle.

*showrunner**, *showrunners** : responsable créative d'une production télévisée, qui combine de front les responsabilités d'employeur·euse, de réalisateur·trice et directeur·trice d'écriture.

*slut-shaming** : défini par LiJia Gong et Alina Hoffman en 2012, le *slut-shaming* est un processus sociétal visant principalement les femmes et consistant à les exposer et couvrir de honte pour leurs comportements sexuels, avérés ou prétendus (Webb, 2015).

*soap** : abréviation de *soap opera*, le *soap* est un type de feuilleton télévisé ou radiophonique populaire traitant particulièrement de situations domestiques et caractérisé par l'exacerbation du mélodrame et de la sentimentalité. La dénomination « *soap* », qui signifie « savon » en anglais, provient du fait que les premiers feuilletons radiophoniques étaient parrainés par des fabricants de savon.

*softcore** : la pornographie *softcore* regroupe le matériel pornographique impliquant de la nudité et une activité sexuelle limitée, sans pénétration (Jensen, 2004).

*survivor**, *survivors** : originellement, le terme anglais de *survivor* s'applique à toute personne qui continue de vivre, après avoir échappé de peu à la mort. Récemment, les victimes de violences sexuelles se sont réapproprié l'appellation, en particulier lorsqu'elles ont entamé ou fini un processus de rétablissement.

*standalone** : se dit d'un épisode qui contient à la fois le déroulé de l'intrigue et sa résolution.

*stand-up** : contraction de l'anglais américain « *stand-up comedy* », le *stand-up* est un genre comique dans lequel un·e humoriste se tient seul·e, debout sur scène, sans décor, face à un public qu'il·le cherche à divertir à travers un long monologue ponctué d'anecdotes.

*Title IX** : d'après le [site](#) du Ministère de l'Éducation américain, *Title IX* est le nom du neuvième amendement concernant l'éducation, adopté en 1972 et appliqué par le Bureau des droits civils du Département de l'éducation des États-Unis. Il « protège les personnes contre la discrimination fondée sur le sexe dans les programmes éducatifs recevant une aide financière fédérale »²⁷⁰. En découvrant l'existence de cet amendement, Annie E. Clark et Andrea Pino, alors toutes deux étudiantes à l'Université de Caroline du Nord à Chapel Hill, ont eu l'idée de déposer une plainte détaillée auprès du Bureau des droits civils du Département de l'éducation, arguant que le bâclage des plaintes pour harcèlement et agression sexuelle et la maltraitance des victimes de violence sexuelle par leur université empêchaient toute éducation sereine et constituaient une discrimination fondée sur le sexe (Pérez-Peña, 2013). S'appuyant sur des centaines de témoignages de victimes et sur le soutien de Melinda Manning, une ancienne doyenne adjointe, Clark et Pino ont obtenu que le Département de l'éducation enquête sur les pratiques de l'Université de Caroline du Nord, initiant alors un mouvement qui s'est ensuite étendu à des dizaines d'autres établissements dans tous les États-Unis.

*thriller** : film ou roman à suspense, cherchant à procurer des sensations fortes.

*vigilante**, *vigilantes** : un·e *vigilante* est une personne qui fait justice elle-même en dehors de tout cadre légal, souvent de façon violente. Le terme peut éventuellement être traduit en français par « justicier·ère ». Cependant, cette traduction reste imprécise puisqu'elle n'inclut pas la notion d'illégalité.

*Whodunit** : contraction de la locution anglaise « *Who's done it ?* », signifiant littéralement « Qui est-ce qui l'a fait ? », le *Whodunit* est une intrigue - du roman policier primitivement - consistant à inciter les lecteurs·trices à chercher activement le ou la coupable.

²⁷⁰ [Citation originale] « The U.S. Department of Education's Office for Civil Rights (OCR) enforces, among other statutes, Title IX of the Education Amendments of 1972. Title IX protects people from discrimination based on sex in education programs or activities that receive Federal financial assistance. »

Table des illustrations

Fig. 1 Amy agressée par Charlie <i>Les chiens de paille</i> , Sam Peckinpah, 1971.....	9
Fig. 2 I spit on your grave, l'affiche <i>I Spit On Your Grave</i> , Meir Zarchi, 1978.....	14
Fig. 3 Veronica enquête <i>Veronica Mars</i> , #3.4, The CW, 2006.....	18
Fig. 4 Sansa battue <i>Game of Thrones</i> , #2.4, HBO, 2012.....	22
Fig. 5 Person of the year 2017 Billy & Hells, <i>Time</i> , 2017.....	27
Fig. 6 Sweet/Vicious, l'affiche <i>Sweet/Vicious</i> , MTV, 2016.....	30
Fig. 7 Broadchurch Saison 3, l'affiche <i>Broadchurch</i> , ITV, 2017.....	30
Fig. 8 Trish attend la police <i>Broadchurch</i> , #3.1, ITV, 2017.....	36
Fig. 9 Jules à l'affût <i>Sweet/Vicious</i> , #1.1, MTV, 2016.....	36
Fig. 10 Nate, à l'heure du crime <i>Sweet/Vicious</i> , #1.7, MTV, 2017.....	38
Fig. 11 Le tueur, lors du crime <i>Gosford Park</i> , Robert Altman, 2001.....	38
Fig. 12 Trish se lave <i>Broadchurch</i> , #3.1, ITV, 2017.....	41
Fig. 13 Jules après sa douche <i>Sweet/Vicious</i> , #1.7, MTV, 2017.....	41
Fig. 14 Nate offre des fleurs à Kennedy <i>Sweet/Vicious</i> , #1.4, MTV, 2016.....	43
Fig. 15 Grace agressée par Chloe <i>Sweet/Vicious</i> , #1.4, MTV, 2016.....	44
Fig. 16 Nira refuse de témoigner <i>Broadchurch</i> , #3.6, ITV, 2017.....	44
Fig. 17 Trish déconnectée de sa nouvelle réalité <i>Broadchurch</i> , #3.2, ITV, 2017.....	47
Fig. 18 Trish pendant la soirée <i>Broadchurch</i> , #3.4, ITV, 2017.....	49
Fig. 19 Trish se souvient, à la reconstitution <i>Broadchurch</i> , #3.4, ITV, 2017.....	49
Fig. 20 Jules pendant la soirée <i>Sweet/Vicious</i> , #1.7, MTV, 2017.....	49
Fig. 21 Jules après un flash-back <i>Sweet/Vicious</i> , #1.7, MTV, 2017.....	49
Fig. 22 Jules, sans issue <i>Sweet/Vicious</i> , #1.6, MTV, 2017.....	52
Fig. 23 DS Miller à l'écoute de Trish <i>Broadchurch</i> , #3.1, ITV, 2017.....	53
Fig. 24 Jules témoigne <i>Sweet/Vicious</i> , #1.9, MTV, 2017.....	55
Fig. 25 Nate témoigne <i>Sweet/Vicious</i> , #1.9, MTV, 2017.....	55
Fig. 26 Trish avec Beth, sa conseillère <i>Broadchurch</i> , #3.3, ITV, 2017.....	59
Fig. 27 Jules à un groupe de parole <i>Sweet/Vicious</i> , #1.7, MTV, 2017.....	59
Fig. 28 Trish enlacée par Leah <i>Broadchurch</i> , #3.2, ITV, 2017.....	60
Fig. 29 Jules soutenue par ses amies <i>Sweet/Vicious</i> , #1.9, MTV, 2017.....	60
Fig. 30 Catherine attend son mari, Jim <i>Broadchurch</i> , #3.3, ITV, 2017.....	64

Fig. 31 Un des "trophées" de Brady <i>Sweet/Vicious</i> , #1.8, MTV, 2017.....	68
Fig. 32 Un des "trophées" de Clive <i>Broadchurch</i> , #3.8, ITV, 2017.....	68
Fig. 33 Nate réduit Jules au silence <i>Sweet/Vicious</i> , #1.7, MTV, 2017.....	69
Fig. 34 Jules réduit Nate au silence <i>Sweet/Vicious</i> , #1.6, MTV, 2017.....	69
Fig. 35 La femme d'Aaron doit rester au foyer <i>Broadchurch</i> , #3.5, ITV, 2017.....	70
Fig. 36 Jim "planqué" dans son garage <i>Broadchurch</i> , #3.2, ITV, 2017.....	74
Fig. 37 Catherine dénonce Jim <i>Broadchurch</i> , #3.7, ITV, 2017.....	74
Fig. 38 Jules féminine <i>Sweet/Vicious</i> , #1.1, MTV, 2016.....	77
Fig. 39 Jules agressive <i>Sweet/Vicious</i> , #1.1, MTV, 2016.....	77
Fig. 40 Leo, jeune homme accompli <i>Broadchurch</i> , #3.2, ITV, 2017.....	78
Fig. 41 Nate, l'étudiant idéal <i>Sweet/Vicious</i> , #1.10, MTV, 2017.....	78
Fig. 42 Le mur des dénonciations <i>Sweet/Vicious</i> , #1.2, MTV, 2016.....	79
Fig. 43 L'alcool, une arme pour certains violeurs <i>Sweet/Vicious</i> , #1.5, MTV, 2016.....	82
Fig. 44 Michael et Tom regardent du porno via mobile <i>Broadchurch</i> , #3.3, ITV, 2017.....	86
Fig. 45 Affiche explicite chez Brady <i>Sweet/Vicious</i> , #1.8, MTV, 2017.....	87
Fig. 46 Affiche explicite à l'usine <i>Broadchurch</i> , #3.2, ITV, 2017.....	87
Fig. 47 Affiche explicite chez Aaron <i>Broadchurch</i> , #3.4, ITV, 2017.....	87
Fig. 48 Jules et Ophelia choisissent leur cible <i>Sweet/Vicious</i> , #1.3, MTV, 2016.....	93
Fig. 49 Devant Jules, Kennedy sermonne Miles <i>Sweet/Vicious</i> , #1.9, MTV, 2017.....	96
Fig. 50 Au milieu, Miles baisse le regard <i>Sweet/Vicious</i> , #1.9, MTV, 2017.....	96
Fig. 51 DS Miller, à contre-courant <i>Broadchurch</i> , #3.1, ITV, 2017.....	100
Fig. 52 Laura Benson entendue par les détectives <i>Broadchurch</i> , #3.5, ITV, 2017.....	104
Fig. 53 Ophelia écoute Hailey <i>Sweet/Vicious</i> , #1.2, MTV, 2016.....	105
Fig. 54 Beth et Sahana sollicitent Nira <i>Broadchurch</i> , #3.6, ITV, 2017.....	105
Fig. 55 La marche des femmes de Broadchurch <i>Broadchurch</i> , #3.7, ITV, 2017.....	106
Fig. 56 DI Hardy enlace sa fille Daisy <i>Broadchurch</i> , #3.8, ITV, 2017.....	109
Fig. 57 Ophelia étreint Jules et Harris <i>Sweet/Vicious</i> , #1.9, MTV, 2017.....	109
Fig. 58 Mark Latimer et Joe Miller, le face-à-face <i>Broadchurch</i> , #3.6, ITV, 2017.....	110
Fig. 59 La famille se reforme autour d'Ellie et Beth <i>Broadchurch</i> , #3.8, ITV, 2017.....	110
Fig. 60 Harris, menotté par des officiers <i>Sweet/Vicious</i> , #1.2, MTV, 2016.....	112
Fig. 61 Cassidy Cassablancas <i>Veronica Mars</i> , #1.22, The CW, 2005.....	115
Fig. 62 Detective Al Parker <i>Top of the Lake</i> , #1.1, BBC Two, 2013.....	115

Fig. 63 Perry Wright <i>Big Little Lies</i> , #1.1, HBO, 2017.....	115
Fig. 64 Dr. Andrew Earlham <i>Liar</i> , #1.1, ITV, 2017.....	115
Fig. 65 US - Sur 1000 agressions sexuelles, 995 auteurs libres <i>RAINN</i> , 2020.....	119
Fig. 66 UK - Nombre de condamnations pour viol en 2018 <i>The Guardian</i> , 2010.....	120
Fig. 67 Le panneau « Choose a seat, not a side » <i>Sweet/Vicious</i> , #1.9, MTV, 2017.....	137

Bibliographie

Littérature

BENEDICT Helen, *Virgin or vamp : How the press covers sex crimes*, 1992, Oxford University Press, 309 p.

BINARD Florence, [*The British Women's Liberation Movement in the 1970s : Redefining the Personal and the Political*](#), in *Revue Française de Civilisation Britannique*, XXII, Hors-série, mis en ligne le 30 décembre 2017.

BOSWELL A. Ayres et SPADE Joan Z., *Fraternities and Collegiate Rape Culture: Why Are Some Fraternities More Dangerous Places for Women?*, in *Gender and Society*, vol. 10, n°2, avril 1996, pp. 133-147.

BOUTET Marjolaine, [*Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines*](#), in *Revue de recherche en civilisation américaine*, mis en ligne le 29 juin 2010.

BOWMAN Sarah Lynne et LIEBEROTH Andreas, *Psychology and Role-Playing Games*, in *Role-Playing Game Studies: Transmedia Foundations*, DETERDING Sebastian, ZAGAL José P. (éds.), 2018, Routledge, pp. 245-264.

BREY Iris, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, 2020, Les Éditions de l'Olivier, 252 p.

BROWNMILLER Susan, *Against Our Will : Men, Women and Rape*, 1975, Ballantine Books, 472 p.

BUCHWALD Emilie, FLETCHER Pamela R. et ROTH Martha (éds.), *Transforming a Rape Culture*, 1993, Milkweed Editions, 424 p.

BUFKIN Jana et ESCHHOLZ Sarah, *Images of Sex and Rape, A Content Analysis of Popular Film*, in *Violence Against Women*, vol. 6, n°12, décembre 2000, Sage Publications, pp. 1317-1344.

CANDELA, [*Pour une sociologie politique de la nuit*](#), in *Cultures & Conflits*, n°105-106, printemps-été 2017, mis en ligne le 15 juillet 2017.

CANTALUPO Nancy Chi, [*Title IX & The Civil Rights Approach to Sexual Harassment in Education*](#), in *Roger Williams University Law Review*, vol. 25, n°2, printemps 2020, pp. 225-241.

CHAUDHURI Shohini, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, Collection Routledge Critical Thinkers, 2006, Routledge, 148 p.

COMBES Clément, [*La pratique des séries télévisées. Une sociologie de l'activité spectatorielle*](#), École Nationale Supérieure des Mines de Paris, Spécialité « Socio-économie de l'innovation », thèse soutenue le 12 septembre 2013.

CRENSHAW Kimberlé, [*Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*](#), in *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, issue 1, article 8.

CUKLANZ Lisa M., *Rape on Trial: How the Mass Media Construct Legal Reform and Social Change*, 1996, University of Pennsylvania Press, 160 p.

DAVIS Angela Yvonne, *Women, Race, & Class*, 1981, Random House, 271 p.

DEBOUT Michel Debout, FOURQUET Jérôme et MORIN Chloé, *Viols et violences sexistes : un problème majeur de santé publique*, Fondation Jean Jaurès, 23 février 2018.

DE LAURETIS Teresa, *Aesthetic and Feminist Theory : Rethinking Women's Cinema*, in *New German Critique*, n°34, Hiver 1985, pp. 154-175.

DE LAURETIS Teresa, *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction*, 1987, Indiana University Press, pp. 1-30.

DESPENTES Virginie, *King Kong Théorie*, 2006, Éditions Grasset & Fasquelle, 162 p.

DONAT Patricia L. N. et D'EMILIO John, *A Feminist Redefinition of Rape and Sexual Assault : Historical Foundations and Change*, in *Journal of Social Issues*, vol. 48, n°1, 1992, pp. 9-22.

DURKHEIM Émile, *Les Règles de la Méthode Sociologique 16^{ème} édition*, éd. orig. 1895, Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1967, Les Presses universitaires de France, 149 p.

CERVILLE Maxime et QUEMENER Nelly, *Cultural Studies : théories et méthodes, 2^{ème} édition*, 2018, Armand Colin, 156 p.

ESKENAZI Jean-Pierre, [*Pouvoir des séries télévisées*](#), in *Communication*, vol. 32/1, 2013, mis en ligne le 25 février 2014

FARROW Ronan, *Catch and Kill: Lies, Spies and a Conspiracy to Protect Predators*, 2019, Little, Brown and Company, 464 p.

FASSIN Éric, *Le date rape aux États-Unis Figures d'une polémique*, in *Enquête*, 5, 1997.

FITZGERALD Nora et RILEY K. Jack, [*Drug-Facilitated Rape: Looking for the Missing Pieces*](#), in *National Institute of Justice Journal*, avril 2000.

FLATLEY John, [*Sexual offences in England and Wales: year ending March 2017*](#), Office for National Statistics, 8 février 2018.

FOUCAULT Michel, *La Volonté de savoir* in *Histoire de la Sexualité*, Collection Tel, n°248, 1976, Gallimard.

FOUCAULT Michel, *L'Ordre du Discours*, leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Collection Blanche, 1971, Gallimard.

FRUS Phyllis, *Documenting Domestic Violence in American Films* in *Violence and the American Cinema*, SLOCUM John David (éd.), 2001, Routledge, 320 p.

GALTUNG Johan, *Violence, Peace, and Peace Research*, in *Journal of Peace Research*, vol. 6, n°3, 1969, pp. 167-191.

GALTUNG Johan, *Cultural Violence*, in *Journal of Peace Research*, vol. 27, n°3, août 1990, pp. 291-305.

GARCIA-MORENO Claudia, GUEDES Alessandra et KNERR Wendy, *Le fémicide*, Organisation Mondiale de la Santé, 2012.

GENTAZ Édouard, DENERVAUD Solange et VANNETZEL Léonard, *La Vie secrète des enfants*, 2016, Odile Jacob, 208 p.

GROSS Samuel R., POSSLEY Maurice et STEPHENS Klara, *Race and wrongful convictions in the United States*, 7 mars 2017, National Registry of Exonerations.

HADDAD Raphaël, [Manuel d'écriture inclusive](#), 3^{ème} édition, Sésame Studio (Mots-Clés), 2019.

HALL Stuart, *Introduction*, in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, HALL Stuart (éd.), 1997, The Open University, SAGE Publications.

HASKELL Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Holt, Rinehart and Winston, 1974 (réédité en 1987 et 2016), 388 p.

HAZELWOOD Robert R. (dir.) et BURGESS Ann Wolbert (dir.), *Practical Aspects of Rape Investigation : A Multidisciplinary Approach, Third Edition*, 2001, CRC Press, 517 p.

HCE, [2ème état des lieux du sexisme en France](#), Rapport n°2020-02-25 STER 42, Haut Conseil à l'Égalité entre les femmes et les hommes, publié le 2 mars 2020.

HERMAN Dianne F., *The Rape Culture*, in *Women A Feminist Perspective, Third Edition*, FREEMAN Jo (éd.), 1984, Mayfield, 629 p.

HERMAN Judith, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence-From Domestic Abuse to Political Terror*, BasicBooks, 1992 (réédité en 2015), 336 p.

HERRETT-SKJELLUM Jennifer et ALLEN Mike, *Television Programming and Sex Stereotyping : A Meta-Analysis*, in *Annals of the International Communication Association*, 19:1, 1996, pp. 157-185.

HOOKS bell, *Reel to Real - Race, class and sex at the movies*, 1996, Routledge, 312 p.

HORECK Tanya, *Public Rape*, 2004, Psychology Press, 188 p.

HUGHES Hywel, PETERS Rachael, DAVIES Gareth et GRIFFITHS Keith, [A study of patients presenting to an emergency department having had a "spiked drink"](#), *Emergency Medicine Journal*, vol. 24, 2007, pp. 89-91.

JACOBI Benjamin, *De la honte à la plainte*, in *Victime-Agresseur. Tome 1. Le traumatisme sexuel et ses devenir*s, Éric Baccino (éd.), Champ social, 2001, pp. 147-156.

JENSEN Robert, [Pornography and Sexual Violence](#), VAWnet: The National Online Resource Center on Violence Against Women, juillet 2004.

JUILLARD Marianne et TIMBART Odile, [Violences sexuelles et atteintes aux mœurs : les décisions du parquet et de l'instruction](#), in *Infostat Justice*, n°160, mars 2018, Ministère de la Justice.

KAISER FAMILY FOUNDATION, *Kids ready to talk about today's tough issues before their parents are : Sex, AIDS, violence and drugs/alcohol*, 1^{er} mars 1999, communiqué de presse.

KANTOR Jodi et TWOHEY Megan, *She Said: Breaking the Sexual Harassment Story That Helped Ignite a Movement*, 2019, Bloomsbury Publishing Plc, 310 p.

KELLY Liz, *Violence against Women and Children: VIP Guide: Vision, Innovation and Professionalism in Policing*, vol. 795, Council of Europe, 208 p.

KING Geoff, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, Bloomsbury Publishing, 29 mars 2002, 304 p.

KOZOL Wendy, *Fracturing Domesticity : Media, Nationalism, and the Question of Feminist Influence*, in *Signs*, vol. 20, n°3, printemps 1995, pp. 646-667.

KREBS Christopher P. PhD, LINDQUIST Christine H. PhD, WARNER Tara D. MA, FISHER Bonnie S. PhD et MARTIN Sandra L. PhD, *College Women's Experiences with Physically Forced, Alcohol- or Other Drug-Enabled, and Drug-Facilitated Sexual Assault Before and Since Entering College*, in *Journal of American College Health*, 7 août 2010, pp. 639-649.

LE GOAZIOU Véronique, *Les viols en justice : une (in)justice de classe ?*, in *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 32, n°1, 2013, pp. 16-28.

LERNER Gerda (éd.), *Black Women in White America : A Documentary History*, 1972, Pantheon Books, 630 p.

LEROY Michel, *Le mythe jésuite : De Béranger à Michelet*, Presses Universitaires de France, 1992, 480 p.

MARTIN Patricia Yancey et HUMMER Robert A., *Fraternities and Rape on Campus*, in *Gender and Society*, vol. 3, n°4, numéro spécial *Violence against Women*, décembre 1989, pp. 457-473.

MERRY Sally Engle, *Gender Violence: A Cultural Perspective*, Merry, John Wiley & Sons, 28 septembre 2009, 224 p.

MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR, [Viols, tentatives de viol et attouchements sexuels](#), Interstats Analyse n°18, décembre 2017.

- MORGAN Rachel et OUDEKERK Barbara, [Criminal victimization](#), U.S. Department of Justice, Bureau of Justice Statistics, 2018.
- MULVEY Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in *Screen* 16.3, automne 1975, pp. 6-18.
- OLSZEWSKI Deborah, [Sexual Assaults Facilitated by Drugs or Alcohol](#), European Monitoring Center for Drugs and Drug Addiction, 2008.
- PIERRON Cindy, SARTORI Danielle et DANARD Benoît, [La diffusion des films à la télévision en 2017](#), Les études du CNC, novembre 2018.
- QUIGLEY Paul, M LYNCH Dania, LITTLE Mark, MURRAY Lindsay, LYNCH Ann-Maree et O'HALLORAN Sean J, [Prospective study of 101 patients with suspected drink spiking](#), in *Emergency Medicine Australasia*, vol. 21, 2009, pp. 222–228.
- ORSINI Christine, [René Girard](#), Presses Universitaires de France, 2018, 128 p.
- RADFORD Jill et RUSSELL Diana E. H., *Femicide : the politics of woman killing*, Twayne Publishers, 1992, 379 p.
- RAWLINS Michael Rawlins, [Drug Facilitated Sexual Assault](#), Advisory Council on the Misuse of Drugs, avril 2007.
- SCHAEFFER Jean-Marie, [De l'imagination à la fiction](#), in *Vox Poetica*, 2002.
- SCHWICHTENBERG Cathy, [Charlie's Angels. The Cheryl Ladd Special. A patriarchal voice in heaven](#), in *Jump Cut*, n°24-25, mars 1981, pp. 13-16
- SELLIER Geneviève, *Gender studies et études filmiques*, in *Cahiers du Genre*, vol. 38, n°1, 2005, pp. 63-85.
- SERISIER Tanya, *Sex Crimes and the Media*, in *Oxford Research Encyclopedia of Criminology*, Oxford University Press, janvier 2017, 36 p.
- SHOOS Diane L., *Domestic Violence in Hollywood Film: Gaslighting*, Springer, décembre 2017, 175 p.
- STORA Michaël, *Et si les écrans nous soignaient ? Psychanalyse des jeux vidéo et autres plaisirs numériques*, Collection Cybercultures - Santé mentale, ERES, 2018, 200 p.
- TISSERON Serge, *De la honte qui tue à la honte qui sauve*, in *Le Coq-héron*, vol. 184, n°1, 2006, pp. 18-31.
- THOMPSON Becky, [Multiracial Feminism: Recasting the Chronology of Second Wave Feminism](#), in *Feminist Studies*, vol. 28, n°2, été 2002, pp. 336-360.
- TYNER James A., *Violence in Capitalism: Devaluing Life in an Age of Responsibility*, University of Nebraska Press, 2016, 255 p.

WALKOWITZ Judith R., [*Jack the Ripper and the Myth of Male Violence*](#), in *Feminist Studies*, vol. 8, n°3, automne 1982, pp. 542-574.

WEBB Lewis, [*Shame transfigured: Slut-shaming from Rome to cyberspace*](#), in *First Monday*, 20(4), 2015.

WELNER Michael, *The Perpetrators and their Modus operandi*, in *Drug-Facilitated Sexual Assault: A Forensic Handbook*, LEBEAU Marc A. et MOZAYANI Ashraf (éds.), Academic Press, 2001, 326 p.

Presse

ANDERSON Nick et CLEMENT Scott, [*College Sexual Assault, 1 in 5 College Women Say They Were Violated*](#), in *The Washington Post*, mis en ligne le 12 juin 2015.

BAKER Katie J.M., [*Here's The Powerful Letter The Stanford Victim Read To Her Attacker*](#), in *BuzzFeed*, mis en ligne le 3 juin 2016.

BARR Caelainn et al., [*Rape prosecutions in England and Wales at lowest level in a decade*](#), in *The Guardian*, mis en ligne le 12 septembre 2019.

BENNETT Alanna, [*The Show That's Quietly Mastering How To Portray Sexual Assault On Television*](#), in *BuzzFeed*, mis en ligne le 25 janvier 2017.

BFMTV, [*Opposé à l'outrage sexiste, Dupond-Moretti évoque des femmes qui « regrettent de ne plus être sifflées »*](#), in *BFMTV*, mis en ligne le 6 novembre 2018.

BLONDEAU Romain, [*La télé va-t-elle lâcher le cinéma?*](#), in *Les Inrocks*, mis en ligne le 27 avril 2012.

BOURDON Megan, [*Quand Roman Polanski compare son cas à l'Affaire Dreyfus*](#), in *Marie Claire*, mis en ligne le 29 août 2019.

BRUNEY Gabrielle, [*Game of Thrones's Treatment of Women Will Tarnish Its Legacy*](#), in *Esquire*, mis en ligne le 11 avril 2019.

CARLSEN Audrey et al., [*#MeToo Brought Down 201 Powerful Men. Nearly Half of Their Replacements Are Women*](#), in *The New York Times*, mis en ligne le 23 octobre 2018.

DASTAGIR Alia E., [*Emily Doe writing memoir to 'reclaim the story' of sexual assault by Brock Turner*](#), in *USA Today*, mis en ligne le 6 juin 2019.

DESLANDES Mathieu, [*Najat Vallaud-Belkacem : son modèle c'est À la Maison Blanche*](#), in *L'Obs*, mis en ligne le 4 juillet 2012.

DUFOUR Nicolas, [*La saga des séries TV, années 2010 : le triomphe planétaire des feuilletons*](#), in *Le Temps*, mis en ligne le vendredi 20 juillet 2018.

FARROW Dylan, [An Open Letter From Dylan Farrow](#), in *The New York Times*, mis en ligne le 1^{er} février 2014.

FITZGERALD Toni, ['Game Of Thrones' Finale By The Numbers : All The Show's Ratings Records](#), in *Forbes*, mis en ligne le 20 mai 2019.

FLOC'H Benoît, [Municipales : Gérald Darmanin élu dès le premier tour à Tourcoing](#), in *Le Monde*, mis en ligne le 16 mars 2020.

FOURNIER Catherine et BOTTICELLI Manon, ["On soulève une pierre et en dessous, ça grouille" : après l'affaire Matzneff, elles rompent le silence sur les violences sexistes dans l'édition](#), in *Franceinfo*, mis en ligne le 6 février 2020.

FRANCEINFO, [Procès de Georges Tron : l'avocat de l'accusé, Me Dupond-Moretti, s'en prend aux féministes et aux plaignantes](#), in *Franceinfo*, mis en ligne le 14 novembre 2018.

GOLDBERG Lesley, ['Sweet/Vicious' Canceled at MTV](#), in *The Hollywood Reporter*, mis en ligne le 28 avril 2017.

GRATER Tom, [Singer Duffy Writes To Reed Hastings Asking Netflix To Take Down Controversial Polish Film '365 Days': "It Glamorizes Rape"](#), in *Deadline*, mis en ligne le 2 juillet 2020.

HART Maria Teresa, [Why is HBO flailing? Because its shows turn women into sex objects](#), in *The Washington Post*, mis en ligne le 22 avril 2016.

HILL Anita, [Anita Hill: How to Get the Kavanaugh Hearings Right](#), in *The New York Times*, mis en ligne le 18 septembre 2018.

KATZ Jessie, [Shooting Star - Former Astronaut Mae Jemison Brings her Message Down to Earth](#), in *Stanford Today*, juillet-août 1996.

KOBLIN John, [Netflix's Top 10 Original Movies and TV Shows, According to Netflix](#), in *The New York Times*, mis en ligne le 17 octobre 2019.

LEVIN Sam, [Stanford sexual assault: read the full text of the judge's controversial decision](#), in *The Guardian*, mis en ligne le 14 juin 2016.

LE MONDE avec AFP, [Gérald Darmanin visé par des accusations de viol : les investigations reprennent](#), in *Le Monde*, mis en ligne le 11 juin 2020.

MORMIN-CHAUVAC Léa, [Iris Brey : «Les séries sont une arme politique très puissante»](#), in *Libération*, mis en ligne le 27 octobre 2019.

MURPHY Kate, [UNC-Chapel Hill violated federal campus safety law for years. Students made them fix it](#), in *The News & Observer*, mis en ligne le 19 novembre 2019.

PEARSON Catherine, GRAY Emma et VAGIANOS Alanna, [A Running List Of The Women Who've Accused Donald Trump Of Sexual Misconduct](#), in *HuffPost*, mis en ligne le 12 décembre 2017.

PÉREZ-PEÑA Richard, [*Students Initiate Inquiry Into Harassment Reports*](#), in *The New York Times*, mis en ligne le 7 mars 2013.

OTTERSON Joe, [*487 Scripted Series Aired in 2017, FX Chief John Landgraf Says*](#), in *Variety*, mis en ligne le 5 janvier 2018.

RADLOFF Jessica, [*MTV's Sweet/Vicious Series, From Creator Jennifer Kaytin Robinson, Is Attacking Sexual Assault Head On*](#), in *Glamour*, mis en ligne le 15 novembre 2016.

RIESTER Franck, [*Franck Riestler : «Le prix attribué à Polanski ne pouvait être qu'un facteur de discorde»*](#), in *Le Parisien*, mis en ligne le 8 mars 2020.

ROBINSON Jennifer Kaytin, [*How Sweet/Vicious approached its necessary, groundbreaking rape episode*](#), in *MTV News*, mis en ligne le 1^{er} octobre 2017.

SANTIAGO Cassandra et CRISS Doug, [*An activist, a little girl and the heartbreaking origin of 'Me too'*](#), in *CNN*, mis en ligne le 17 octobre 2017.

SARKAR Monica, [*The backlash against Meghan and Stormzy shows that Britain is in denial about racism*](#), in *CNN*, mis en ligne le 27 janvier 2020.

SCHIAPPA Marlène, [*Pour que le cinéma reste une fête*](#), in *Libération*, mis en ligne le 29 février 2020.

SOLNIT Rebecca, [*Worlds Collide in a Luxury Suite : Some Thoughts on the IMF, Global Injustice and a Stranger on a Train*](#), in *HuffPost*, mis en ligne le 22 mai 2011.

TATE Gabriel, [*Chris Chibnall interview: 'We're not using rape as a plot device on Broadchurch'*](#), in *The Telegraph*, mis en ligne le 16 février 2017.

TURCHI Marine et BREY Iris, [*Au fil des ans, cinq adolescentes ont accusé Roman Polanski de violences sexuelles*](#), in *Mediapart*, mis en ligne le 9 novembre 2019.

TUFAYEL Ahmed, [*Full Transcript: Harvey Weinstein Accuser Turns Down His Advances 12 Times in Two Minutes in Chilling NYPD Audio*](#), in *Newsweek*, mis en ligne le 10 octobre 2017.

YOFFE Emily, [*College Women: Stop Getting Drunk*](#), in *Slate*, mis en ligne le 15 octobre 2013.

Documents audiovisuels

Vous les trouverez en ligne à cette adresse :

https://drive.google.com/open?id=1QHVi1B_INLFF8k-2XToE570iXiz5e_-s

Broadchurch, Saison 3 - Épisode 1, *Episode #3.1*, CHIBNALL Chris (dir.), ANDREW WILLIAMS Paul (réal.), CHIBNALL Chris (sc.), diffusé le 27 février 2017, ITV, Royaume-Uni.

Broadchurch, Saison 3 - Épisode 2, *Episode #3.2*, CHIBNALL Chris (dir.), ANDREW WILLIAMS Paul (réal.), CHIBNALL Chris (sc.), diffusé le 6 mars 2017, ITV, Royaume-Uni.

Broadchurch, Saison 3 - Épisode 3, *Episode #3.3*, CHIBNALL Chris (dir.), ANDREW WILLIAMS Paul (réal.), CHIBNALL Chris (sc.), diffusé le 13 mars 2017, ITV, Royaume-Uni.

Broadchurch, Saison 3 - Épisode 4, *Episode #3.4*, CHIBNALL Chris (dir.), NETTHEIM Daniel (réal.), CHIBNALL Chris (sc.), diffusé le 20 mars 2017, ITV, Royaume-Uni.

Broadchurch, Saison 3 - Épisode 5, *Episode #3.5*, CHIBNALL Chris (dir.), NETTHEIM Daniel (réal.), CHIBNALL Chris (sc.), diffusé le 27 mars 2017, ITV, Royaume-Uni.

Broadchurch, Saison 3 - Épisode 6, *Episode #3.6*, CHIBNALL Chris (dir.), ARNOLD Lewis (réal.), CHIBNALL Chris (sc.), diffusé le 3 avril 2017, ITV, Royaume-Uni.

Broadchurch, Saison 3 - Épisode 7, *Episode #3.7*, CHIBNALL Chris (dir.), ANDREW WILLIAMS Paul (réal.), CHIBNALL Chris (sc.), diffusé le 10 avril 2017, ITV, Royaume-Uni.

Broadchurch, Saison 3 - Épisode 8, *Episode #3.8*, CHIBNALL Chris (dir.), ANDREW WILLIAMS Paul (réal.), CHIBNALL Chris (sc.), diffusé le 17 avril 2017, ITV, Royaume-Uni.

Sweet/Vicious, Saison 1 - Épisode 1, *The Blueprint*, ROBINSON Jennifer Kaytin (dir.), KAHN Joseph et THOMAS Rebecca (réal.), ROBINSON Jennifer Kaytin (sc.), diffusé le 15 novembre 2016, MTV, États-Unis.

Sweet/Vicious, Saison 1 - Épisode 2, *The Writing's on the Wall*, ROBINSON Jennifer Kaytin (dir.), KAHN Joseph (réal.), ROBINSON Jennifer Kaytin (sc.), diffusé le 22 novembre 2016, MTV, États-Unis.

Sweet/Vicious, Saison 1 - Épisode 3, *Sucker*, ROBINSON Jennifer Kaytin (dir.), DANNELLY Brian (réal.), LASHER Amanda (sc.), diffusé le 29 novembre 2016, MTV, États-Unis.

Sweet/Vicious, Saison 1 - Épisode 4, *Tragic Kingdom*, ROBINSON Jennifer Kaytin (dir.), DANNELLY Brian (réal.), BALLARD Celeste (sc.), diffusé le 6 décembre 2016, MTV, États-Unis.

Sweet/Vicious, Saison 1 - Épisode 5, *All Eyez on Me*, ROBINSON Jennifer Kaytin (dir.), BIERMANN Todd (réal.), VEACH M. Scott (sc.), diffusé le 13 décembre 2016, MTV, États-Unis.

Sweet/Vicious, Saison 1 - Épisode 6, *Fearless*, ROBINSON Jennifer Kaytin (dir.), BIERMANN Todd (réal.), FRIEDER Jared (sc.), diffusé le 3 janvier 2017, MTV, États-Unis.

Sweet/Vicious, Saison 1 - Épisode 7, *Heartbreaker*, ROBINSON Jennifer Kaytin (dir.), KEENE Elodie (réal.), ROBINSON Jennifer Kaytin (sc.), diffusé le 10 janvier 2017, MTV, États-Unis.

Sweet/Vicious, Saison 1 - Épisode 8, *Back to Black*, ROBINSON Jennifer Kaytin (dir.), KEENE Elodie (réal.), BALLARD Celeste (sc.), diffusé le 17 janvier 2017, MTV, États-Unis.

Sweet/Vicious, Saison 1 - Épisode 9, *An Innocent Man*, ROBINSON Jennifer Kaytin (dir.), LIBMAN Leslie (réal.), LASHER Amanda (sc.), diffusé le 24 janvier 2017, MTV, États-Unis.

Sweet/Vicious, Saison 1 - Épisode 10, *Pure Heroine*, ROBINSON Jennifer Kaytin (dir.), LIBMAN Leslie (réal.), ROBINSON Jennifer Kaytin (sc.), diffusé le 24 janvier 2017, MTV, États-Unis.

The Good Wife, Saison 2 - Épisode 5, *VIP Treatment*, KING Michelle et KING Robert (dir.), ZINBERG Michael (réal.), KING Michelle et KING Robert (sc.), diffusé le 26 octobre 2010, CBS, États-Unis.

Table des matières

Remerciements	4
Remarques préliminaires	6
Introduction générale	7
I.1. Contexte	7
I.1.a) Une nouvelle compréhension du viol	7
I.1.b) Le concept de culture du viol.....	8
I.2. Problématique	11
I.2.a) Une « vision du monde ».....	11
I.2.b) Les mythes associés aux violences sexuelles	12
I.2.c) Des impacts réels.....	15
I.2.d) Le cas de la fiction audiovisuelle	17
I.2.e) Un traitement du viol disparate	20
I.2.f) La décennie 2010, une période charnière	23
I.2.g) Le tournant de l'affaire Weinstein	25
I.2.h) Notre question de recherche.....	27
I.3 Corpus et méthodologie	29
I.3.a) Sélection du corpus	29
I.3.b) Notre méthode : l'analyse de contenu	32
I.3.c) Sweet/Vicious, Broadchurch : l'essentiel des deux saisons	33
Chapitre 1 : Une représentation toute en nuances	36
1.1. L'acte en lui-même	36
1.1.a) Au commencement était le crime	36
1.1.b) Ni prétexte, ni banal.....	37
1.1.c) L'absence de consentement	39
1.1.d) Sidération, solitude, salissure.....	40
1.1.e) Proximité, opportunité, duplicité.....	41
1.1.f) Des formes diverses	43
1.2. Un trouble de stress post-traumatique envahissant	45
1.2.a) Des victimes, la peur au ventre	45
1.2.b) Des souvenirs ou trous de mémoire obsessionnels	46
1.2.c) Le phénomène de dissociation	47
1.2.d) Passé versus réalité.....	48
1.2.e) Des impacts sociaux-professionnels réels	49
1.3. Des violences sexuelles non dénoncées	50
1.3.a) Un crime gardé secret.....	50
1.3.b) La plainte, un nouveau calvaire	52
1.3.c) He said, she said	54
1.4. Des victimes à la reconquête d'elles-mêmes.....	56
1.4.a) Une guérison en dents de scie.....	56
1.4.b) La sortie du déni.....	56
1.4.d) Un entourage à l'écoute.....	58
1.5. La dimension cruciale de la sororité.....	59
1.5.a) Des femmes présentes, les unes pour les autres.....	59
1.5.c) Des encouragements constants	60
1.5.e) Insubmersibles amitiés féminines	61

Chapitre 2 : La société sur le banc des accusés.....	63
2.1. « <i>A men's world</i> », un monde au masculin	63
2.1.a) <i>Un environnement machiste</i>	63
2.1.b) <i>Des hommes complices</i>	65
2.1.c) <i>Un rapport au sexe divergent</i>	65
2.1.d) <i>Le viol, un instrument au service d'un pouvoir</i>	66
2.1.e) <i>Les faire taire à tout prix</i>	68
2.2. Ces femmes qui doivent tout assumer	71
2.2.a) <i>Responsables des violences</i>	71
2.2.b) <i>Responsables de la sécurité publique</i>	72
2.2.d) <i>Responsables pour des hommes « égoïstes et lâches »</i>	74
2.3. Des plaidoyers en série	76
2.3.a) <i>Ne faites confiance à personne</i>	76
2.3.b) <i>Dénonciation des campus rapes</i>	79
2.3.c) <i>Viols sous substances</i>	81
2.3.d) <i>L'inertie des institutions</i>	82
2.3.e) <i>Mise en cause de la pornographie</i>	84
2.3.f) <i>« #SayHerName » ou le refus de l'anonymat</i>	89
Chapitre 3 : Sociologie d'une représentation d'un crime	91
3.1. Des séries en mission de santé publique ?.....	91
3.1.a) <i>Des showrunners enquêteurs</i>	91
3.1.b) <i>Une création réfléchie</i>	92
3.1.c) <i>Des victimes aussi derrière l'écran</i>	95
3.1.d) <i>La question de l'éducation</i>	96
3.1.e) <i>Un fossé générationnel marqué</i>	100
3.1.f) <i>La résilience dans l'empowerment</i>	105
3.1.g) <i>Des hommes sensibles et conscients</i>	107
3.1.h) <i>Du « white male privilege » dans Sweet/Vicious</i>	111
3.2. Le violeur moderne, allégorie d'un monde décadent ?	115
3.2.a) <i>Représentation versus réalité : des violeurs « blanchis »</i>	115
3.2.b) <i>Violences sexuelles et précarité économique</i>	117
3.2.c) <i>Un système juridique défaillant</i>	119
3.2.d) <i>Une culture désormais à l'encontre de la structure</i>	122
3.2.e) <i>Une figure contemporaine du monstrueux</i>	125
3.3. La rédemption par la fiction	130
3.3.a) <i>Un sentiment transversal : la honte</i>	130
3.3.b) <i>L'identification mimétique</i>	133
3.3.c) <i>« Prenons place, pas parti »</i>	136
Conclusion	142
Lexique	145
Table des illustrations.....	150
Bibliographie.....	153
Littérature	153
Presse.....	158
Documents audiovisuels	160
Table des matières	163
Résumé	165

Résumé

La fiction télévisuelle antérieure à l'ère #MeToo avait-elle déjà entamé une démarche de déconstruction de la culture du viol ? L'analyse micro historique du contenu culturel de deux séries - la comédie dramatique jeune adulte *Sweet/Vicious* (2016-17) et le drame policier familial *Broadchurch* (2013-17) - respectivement américaine et anglaise, semble aller dans ce sens. L'examen des scénarios, dialogues et mises en scène permet en particulier de rendre compte des stratégies déployées par les auteur·es afin d'offrir une représentation nuancée et réaliste des violences sexuelles. Outre la dénonciation des stéréotypes associés à ces violences, la description précise du cadre dans lequel elles peuvent survenir, la mise en cause de certains facteurs aggravants et le détail de leurs nombreuses conséquences, affectant à plus ou moins long terme les victimes et leur entourage, les deux œuvres déroulent également une critique sévère de notre société contemporaine dont elles mettent en lumière les discriminations systémiques intersectionnelles. En adoptant en outre certains biais, notamment au regard de la couleur de peau des violeurs représentés, les deux séries font finalement de la figure du violeur moderne l'allégorie d'un monde capitaliste post-colonial dysfonctionnel, tout en offrant au public la possibilité d'une rédemption par la fiction.

Mots-clés : représentation, études de genre, culture du viol, série télévisée, intersectionnalité