

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

***DES FILLES DE CALEB AUX PAYS D'EN HAUT :
LE CORPS DANS LES SÉRIES DE FICTIONS TÉLÉVISUELLES
HISTORIQUES QUÉBÉCOISES, 1990-2021***

**THÈSE PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE DU**

DOCTORAT EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

PAR

JESSIE MORIN

Juillet 2025

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire, de cette thèse ou de cet essai a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire, de sa thèse ou de son essai.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire, cette thèse ou cet essai. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire, de cette thèse et de son essai requiert son autorisation.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

DOCTORAT EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES (PH.D.)

Direction de recherche :

Marise Bachand, Ph. D. UQTR

Directrice de recherche

Jury d'évaluation

Marise Bachand, Ph. D. UQTR

Directrice de recherche

Mélissa Thériault, Ph. D. UQTR

Présidente du Jury

Stéfany Boisvert, Ph. D. UQAM

Évaluatrice externe

Olivier Côté, Ph. D. Musée canadien de l'histoire

Évaluateur externe

Thèse soutenue le 28 mai 2025

RÉSUMÉ

Depuis les années 1990, les séries historiques à l'échelle occidentale renvoient une image sensationnelle du passé qui se solde par une surenchère de violence et de sexualité à laquelle le Québec n'échappe pas. Bien que les études québécoises sur la télévision aient contribué à démontrer le caractère identitaire fort de ces productions inscrites dans le passé, elles ne croisent pas ces réflexions avec la mise en scène des corps. À partir d'une approche féministe intersectionnelle, cette thèse analyse l'articulation des discours corporels dans sept séries de fictions télévisuelles historiques québécoises marquantes : *Les filles de Caleb* (1990-91), *Blanche* (1993), *Au nom du père et du fils* (1993), *L'ombre de l'épervier* (1998), *Nos étés* (2005-08), *Musée Eden* (2010) et *Les Pays d'en haut* (2016-21) afin de mettre en lumière les modèles de rapports de pouvoir qui y sont véhiculés.

En situant le corps au cœur du questionnement de la recherche, à travers des thèmes comme le territoire, la médecine, la parentalité et la sexualité, la thèse démontre l'importance de la période d'ancrage des productions dans la mise en récit du passé. La mise en scène de nouvelles pratiques comme l'avortement, la contraception ou le port du pantalon par les femmes expriment une volonté d'émancipation et de remise en question des normes genrées. Toutefois, l'illustration du passé « justifie » le contrôle du corps féminin par les institutions ainsi qu'une esthétisation patriarcale du corps. En apparence nuancées, ces séries réaffirment un discours essentialiste inscrit dans une esthétique narrative qui révèle plusieurs systèmes d'oppression genrés et coloniaux. L'étude porte sur plus de trente ans de télévision et montre qu'en dépit d'une représentation plus diversifiée des corps, ces productions font la promotion de modèles traditionnels de masculinité et de féminité.

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je souhaite exprimer toute ma gratitude à Marise Bachand, ma directrice de thèse, pour toutes les heures de travail, de relecture et tous les commentaires constructifs. Merci surtout de m'avoir laissé une chance et d'avoir fait de cette expérience quelque chose d'humain.

L'écriture de la thèse aurait été impossible sans le soutien de mes parents Lucette et Roger et de mon frère Pierre-Luc. Merci d'avoir cru en moi, de m'avoir toujours encouragée. J'aimerais remercier mes deux grand-mères Madeleine et Irma qui, tout comme les personnages de mon corpus, sont des modèles de femmes fortes et résilientes. Je souhaite également remercier mon grand-père Wency de m'avoir transmis son amour pour les « vieux » téléromans. Un énorme merci à Clémence Emeriault-Farges et Yannick Grego pour l'accueil qui a rendu mon retour au Québec beaucoup plus agréable. Merci pour leur amitié sincère. Un merci tout particulier à Clémence pour les nombreuses conversations, les remises en question et le partage d'expérience. Un merci tout spécial à Nicolas Vaslin pour le temps et le support continu. Merci de sa compréhension et de tous les sacrifices. J'en suis grandement reconnaissante.

Merci à Dannick Rivest pour l'ambiance agréable au bureau et pour avoir démontré que le milieu de la recherche peut être sain et amical. Je tiens à remercier Bastien et Nicolas pour les nombreuses soirées jeux qui ont permis à mon cerveau de petites pauses.

Merci à Mélissa Thériault, Stéfany Boisvert et Olivier Côté d'avoir accepté d'être membres du jury d'évaluation de la thèse et de s'intéresser à mon travail.

Je tiens finalement à souligner le soutien financier du FRQSC, du département en sciences humaines de l'Université du Québec à Trois-Rivières, du CIÉQ et du laboratoire en études féministes de l'UQTR.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	
REMERCIEMENTS	i
TABLE DES MATIÈRES	ii
LISTE DES FIGURES.....	vi
INTRODUCTION	1
REVUE DE LA LITTÉRATURE SCIENTIFIQUE.....	2
Le corps à l'écran est féminin.....	2
Vers un corps pluriel.....	4
Le corps dans la fiction télévisuelle historique.....	11
PROBLÉMATIQUE ET OBJECTIFS DE RECHERCHE.....	17
CADRE THÉORIQUE : ANALYSE FÉMINISTE INTERSECTIONNELLE DES MÉDIAS.....	18
Une histoire culturelle du corps	18
Le genre	20
L'intersectionnalité	24
DESCRIPTION DU CORPUS ET MÉTHODOLOGIE	26
PLAN DE LA THÈSE	38
CHAPITRE 1 LES MODES DE TRANSMISSION DU PASSÉ À L'ÉCRAN : LA SÉRIE DE FICTION HISTORIQUE, DE L'ÉMOTION À L'INFORMATION	42
1.1 LA FICTION TÉLÉVISUELLE HISTORIQUE COMME OBJET D'ÉTUDE	47
1.1.1 Histoire profane, image passée : vecteur des valeurs contemporaines	48
1.1.2 Un récit national collectif	51
1.1.3 Fiction historique : affects et plaisirs	55
1.2 ÉVOLUTION DES TROIS PARADIGMES TÉLÉVISUELS.....	59
1.2.1 Le téléroman: <i>Des belles histoires des pays d'en haut au Temps d'une paix</i> ..	59
1.2.2 La télésérie: <i>Des filles de Caleb à L'ombre de l'épervier</i>	62

1.2.3 La sérietélé: de <i>Nos étés</i> aux <i>Pays d'en haut</i>	65
1.3 D'UNE EXPÉRIENCE AFFECTIVE À UNE APPROCHE FACTUELLE.....	68
1.3.1 Transmission de références historiques dans la trame narrative : d'une histoire sentie à une histoire expliquée	70
1.3.2 La poursuite d'une logique à l'extérieur de l'écran	72
Conclusion.....	76
CHAPITRE 2 LE CORPS ET LE TERRITOIRE : DE LA POSSESSION MASCULINE DES GRANDS ESPACES À LA DÉPRAVATION DES MŒURS EN VILLE:.....	77
2.1 GRANDS ESPACES : UNE HISTOIRE MASCULINE DU TERRITOIRE	80
2.1.1 Discours sur la colonisation des grands espaces : le « nouveau » territoire est masculin	81
2.1.2 Posséder le territoire et le corps autochtone	84
2.1.3 Les grands espaces vecteurs d'une masculinité hégémonique	90
2.2 ESPACES D'AGENTIVITÉ FÉMININE.....	94
2.2.1 Pauline ou le contrôle de la nature.....	95
2.2.2 <i>Nos étés</i> : le fleuve comme vecteur d'affirmation et d'émancipation	98
2.2.3 Les femmes investissent le discours sur la colonisation.....	101
2.3 LA VILLE : RECONFIGURATION DES CORPS.....	104
2.3.1 Reconfiguration du féminin et du masculin.....	105
2.3.2 Corps violenté, sexualité débauchée	110
2.3.3 Nouveaux corps, nouveaux espaces.....	113
Conclusion.....	118
CHAPITRE 3 CORPS SOIGNANTS, CORPS SOUFFRANTS ET CORPS MORTS : LÉGITIMATION DES RAPPORTS DE GENRE À TRAVERS LE DISCOURS MÉDICAL	121
3.1 LES FIGURES DU DOCTEUR ET DE L'INFIRMIÈRE.....	124
3.1.1 Le médecin : de l'élégance à l'érudition, nuancer la masculinité dominante	124
3.1.2 Blanche, féministe féminine	127
3.2 INTERVENTIONS MÉDICALES GENRÉES	133
3.2.1 Des exploits qui relèvent de la profession et du genre	133
3.2.2 Réaffirmation du <i>care</i> chez les femmes en santé	139
3.3 MASCULINITÉ SACRIFICIELLE ET MALADIES FÉMININES	143

3.3.1 Les blessures et les marques corporelles	144
3.3.2 Expliquer et guérir la dépravation et la folie féminines.....	148
3.4 LE CORPS MORT : OBJETS FÉMININS ET SAVOIRS MASCULINS.....	156
3.4.1 L'esthétisation de la mort	157
3.4.2 Connaître et posséder le corps mort.....	160
Conclusion.....	163
CHAPITRE 4 LE CORPS MATERNEL : RÉAFFIRMATION DES RAPPORTS DE GENRE	165
4.1 CONTRÔLER LE CORPS DE LA FEMME ENCEINTE POUR SON BIEN ET CELUI DE L'ENFANT	168
4.1.1 Discipliner le corps de la femme enceinte	168
4.1.2 Un corps à part qui n'apparaît pas à son état normal.....	171
4.2 L'ACCOUCHEMENT : PRIVILÈGE FÉMININ, EXPÉRIENCE MASCULINE	
173	
4.2.1 Accouchements classiques au masculin, accouchements exceptionnels au féminin	174
4.2.2 L'accouchement comme confirmation de la maternité.....	180
4.3 PERFORMER LA MATERNITÉ.....	182
4.3.1 La « bonne » mère	183
4.3.2 Performer la féminité sans être mère	188
4.4 PERFORMER LA PATERNITÉ	191
4.4.1 Matriarcat et pères absents.....	192
4.4.2 Les pères « modernes ».....	195
Conclusion.....	197
CHAPITRE 5 LE CORPS FÉMININ RÉAPPROPRIÉ	200
5.1 AVOIR LE CHOIX?	202
5.1.1 « Empêcher la famille »	203
5.1.2 Culpabiliser celles qui reprennent le contrôle de leurs corps	204
5.1.3 L'avortement.....	206
5.2 LA SEXUALITÉ : EXPÉRIENCE FÉMININE DE L'INTIME ET REGARD MASCULIN	212
5.2.1 <i>Female gaze</i>	212

5.2.2 Un discours féministe miné par le <i>male gaze</i>	216
5.2.3 Le corps autochtone féminin exotique.....	218
5.3 L'AGGRESSION ET LA SOLIDARITÉ DU CORPS FÉMININ	219
5.3.1 Scripts et érotisation de la violence faite aux femmes.....	220
5.3.2 La guerre, la guerre, ce n'est pas une raison pour se faire violer : le méchant et le héros	225
5.3.3 Représentation intime de l'expérience vécue et solidarité féminine	227
Conclusion.....	230
CONCLUSION	232
BIBLIOGRAPHIE	243
ANNEXE	261

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Fiche analytique des personnages.....	36
Figure 2 : La page web des Pays d'en haut expose diverses informations sur l'acériculture	75
Figure 3 : Les dossiers ajoutent un complément d'information sur l'acériculture	75
Figure 4 : Carte géographique des fictions patrimoniales au Québec.....	78
Figure 5 : Le défrichement du territoire exige une force corporelle masculine.....	82
Figure 6 : Plusieurs séquences amalgament force masculine et colonisation	83
Figure 7 : Le corps des personnages féminins autochtones est caricaturé et exotique	88
Figure 8 : Extrait du film Pocahontas	88
Figure 9 : Henri dans les Filles de Caleb a un rapport conflictuel aux grands espaces ..	91
Figure 10 : La virilité d'Ovila s'illustre dans la nature sauvage	92
Figure 11 : Pauline pousse le cri de la louve	97
Figure 12 : Le corps des femmes dans la nature témoigne d'une sororité	98
Figure 13 : Nora est austère lorsque est à la villa	99
Figure 14 : Le corps de Nora se transforme lorsqu'elle sort de la villa	100
Figure 15 : Caroline et Délima défilent en maillot de bain devant le conseil	101
Figure 16 : Caroline mène la marche dans l'exploration de la forêt.....	103
Figure 17 : Étienne nuance la masculinité performée par Ovila, Noum et Alexis.....	106
Figure 18 : La virilité d'Étienne se manifeste dans un corps agile et dans son savoir...	107
Figure 19 : Florence dans Musée Eden arbore une expression craintive	109
Figure 20 : Le corps des prostituées participe à la création de l'espace urbain	111
Figure 21 : Le corps est davantage sexualisé en ville	112
Figure 22 : Jérôme participe à une scène charnelle avec ses rats domestiques	113
Figure 23 : Le corps de la prostituée asiatique crée un décor oriental et exotique	115
Figure 24 : Le corps de Frank fonctionne dans un tout cohérent avec le milieu	117
Figure 25 : Le corps et le décor fonctionnent dans une esthétique cohérente	118
Figure 26 : Philippe dans la série <i>Au nom du père et du fils</i> correspond à l'archétype du beau et jeune médecin, mais également à celui du coureur des bois	126
Figure 27 : À travers son style vestimentaire, Blanche affirme sa maturité	129
Figure 28 : L'uniforme d'infirmière identifie la profession et affirme le genre	129
Figure 29 : En Abitibi, Blanche porte des vêtements plus masculins.....	130
Figure 30 : Les outils employés par Blanche sont délicats	136
Figure 31 : Les outils employés Cyprien sont plus virils.....	136

Figure 32 : La Dre Miller explique un processus médical aux autres personnages	137
Figure 33 : La mise en scène place les femmes au premier plan et Ovide au fond	138
Figure 34 : Blanche illustre une position d'écoute et de compassion	141
Figure 35 : Les médecins, à distance de la patiente, consultent le rapport	142
Figure 36 : La masculinité sacrificielle à l'écran	145
Figure 37 : Exposition explicite de l'anatomie masculine	147
Figure 38 : Paquerette éprouve du plaisir	150
Figure 39 : Illustration de l'épilepsie tirée du livre médical de Cyprien	151
Figure 40 : À la mort de son bébé, Émilie est déconnectée de la réalité	155
Figure 41 : Maria est pendue à une corde et évoque l'image d'une poupée de chiffon.	158
Figure 42 : Robert caresse les cheveux d'Émilie comme les cheveux d'une poupée....	159
Figure 43 : Le médecin se place au-dessus du corps pour exposer ses connaissances ..	161
Figure 44 : Le médecin légiste examine la dentition du cadavre	162
Figure 45 : Le processus de fragmentation œuvre à l'objectivation du corps féminin ..	163
Figure 46 : À la suite d'un effort physique, la femme enceinte éprouve un inconfort ..	169
Figure 47 : Le matériel utilisé pour l'avortement de Rosa-Rose	210
Figure 48 : Émilie se masturbe en lisant une lettre d'Ovila.....	214
Figure 49 : Érotisation de la violence.....	222
Figure 50 : Les femmes de la famille d'Anaïs l'entourent après son viol	228

INTRODUCTION

Le 11 janvier 2016, la Société Radio-Canada met en onde une nouvelle adaptation d'un monument de la culture populaire québécoise, *Un homme et son péché* (1933) de Claude Henri-Grignon¹. Avec cette production, le scénariste Gilles Desjardins souhaite actualiser le propos de l'auteur en se dissociant des codes imposés par l'Église catholique à l'époque de l'écriture du manuscrit². Si le public retrouve les personnages tant appréciés jadis, les ressemblances s'arrêtent là. Des nombreux corps atteints par balle aux opérations à cœur ouvert, en passant par les dénonciations d'agressions à caractère sexuel et l'exploration du plaisir féminin avec l'ancêtre du vibrateur, la nouvelle mouture du téléroman *Les belles histoires des Pays d'en haut* (1956-1970) s'inscrit dans le contexte actuel de diffusion transmédia et transnationale. Au cours des dernières années, les séries historiques à l'échelle occidentale mettent en scène des images sensationnelles du passé qui donnent lieu à une surenchère de violence et de sexualité. Différente des séries internationales à grand déploiement, la série de fiction historique québécoise suit toutefois les mêmes tendances quant au traitement du corps à l'écran. La représentation des prostituées éventrées dans *Musée Eden* (2013), l'avortement traumatisant de Rosa-Rosa ou la perforation du crâne d'Alexis dans les *Pays d'en haut* (2016-2021) témoignent d'une mise en scène plus explicite que les images qui étaient diffusées au début des années 1990. Si la recherche dans le monde anglo-saxon s'est intéressée aux corps dans les séries de fiction historique, le Québec et plus largement le monde francophone sont restés en marge de ces réflexions.

¹ Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché*, Montréal, Les éditions du Totem, 1933, 160 p.

² Tristan Malavoy, « L'auteur derrière les Pays-d'en-Haut », *L'Actualité* (11 janvier 2016), <https://lactualite.com/culture/5-emissions-pour-verser-une-larme-de-rire-ou-de-motion/> (page consultée le 23 novembre 2024).

REVUE DE LA LITTÉRATURE SCIENTIFIQUE

Notre projet de thèse se situe au carrefour des études concernant le corps à l'écran ainsi que celles issues de la recherche sur la fiction historique. Trouvant ses bases dans la théorisation féministe des années 1970-1980, le corps à l'écran est d'abord celui de *la femme*, objectivée et stéréotypée. Au cours des années 1990, la multiplication des récits rend possible la diversification des critères d'analyse qui introduisent l'examen d'un corps complexe et pluriel. Dans la dernière décennie, la relation entre le corps et la fiction historique s'observe à travers les succès populaires américains et britanniques où la monstration d'un corps sexualisé et violenté révèle les différents systèmes de priviléges et d'oppression basés sur le genre, la race, la classe, la sexualité, l'âge, les habilités, la religion, la nationalité, ou tout autre vecteur identitaire à l'écran. Les chercheur.euses réfléchissent également à la mise-en-scène des corps marginalisés au sein d'un récit télévisuel national. La recherche sur la production historique québécoise demeure préliminaire et aucune n'a investi à fond le rapport entre le corps et la mise en récit du passé. Loin d'être exhaustif, ce bilan se veut une présentation des études les plus influentes à notre questionnement de recherche.

Le corps à l'écran est féminin

En 1974, dans la première édition de *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Molly Haskell aborde le cinéma hollywoodien des premières années à travers la nature patriarcale dominante de l'industrie et son influence sur le discours concernant les femmes à l'écran³. Un an plus tard, Laura Mulvey formule l'une des premières théories féministes du cinéma. Dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Mulvey conçoit l'industrie hollywoodienne en tant qu'instrument de domination patriarcale construit par un regard masculin, le *male gaze*⁴. Avec cet article, Mulvey témoigne de la construction de normes sexuées engendrées par des dispositifs de domination patriarcale. Elle montre les mécanismes par lesquels les personnages féminins

³ Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, University of Chicago Press, 1987 (1973), p. 7.

⁴ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, n° 3 (automne 1975), p. 6-18.

incarnent à la fois l'objet de désir du personnage masculin, mais également du spectateur. Ce processus consolide l'objectivation du corps féminin et non sa capacité d'action. L'autrice met en lumière les rapports entre le plaisir du visionnement de ces productions et l'image érotique hétéronormée qui en émane. À partir de ces constats, elle élabore le concept clé du *gaze* afin d'expliciter la nature patriarcale dans la structure filmique. Si le concept de Mulvey reflète les enjeux du genre cinématographique, plusieurs l'ont récupéré pour documenter d'autre type de fictions populaires, dont la série de fiction télévisuelle⁵. Haskell et Mulvey inspirent d'autres chercheuses qui réfléchissent à la représentation stéréotypée du corps féminin au petit et au grand écrans et qui soulignent le rôle de ces industries dans la création de normes sexuelles⁶. Ces travaux pionniers dénoncent la construction de l'image de la femme blanche hétérosexuelle en tant qu'objet de désir.

En parallèle à la recherche féministe, la fondation du *Centre for Contemporary Cultural Studies* en 1964 permet l'institutionnalisation des *cultural studies* en Grande-Bretagne. Les premiers chercheurs décloisonnent la définition du concept de « culture » jusque-là réservée à une communauté lettrée en y intégrant la composante populaire. Cette culture populaire ou de masse inclut notamment le cinéma et la télévision. L'approche interdisciplinaire propre aux *cultural studies* permet l'observation des différentes structures de pouvoir à l'œuvre dans les institutions médiatiques. Stuart Hall propose alors l'une des théories majeures de la recherche en communication, celle du *Encoding/Decoding* (ou encodage/décodage)⁷. Alors que d'autres avant lui avaient produit un schéma linéaire de la communication, il propose un modèle dans lequel on retrouve, selon Hervé Glevarec, Éric Macé et Éric Maigret :

une articulation entre trois pôles traditionnellement séparés des recherches sur les médias (production, message, réception). [...] Le codage des messages effectués par la production traduit l'existence de rapport de pouvoir en faveur des milieux supérieurs, via le fonctionnement complexe des industries culturelles, lui-même en relation avec le reste de la société. [...] Une structure de sens des messages émerge ici, sans être limitée à une forme autosuffisante et manipulatrice. [...] À

⁵ Alison Harvey, *Feminist Media Studies*, Cambridge, Polity Press, 2020, p.10.

⁶ Carole Wald et Judith Papachristou, *Myth America: Picturing women, 1865-1945*, New York, Pantheon Book, 1975, 182 p.; Gaye Tuchman, Arlene Daniels Kaplan et James Benét, dir., *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*, New York, Oxford University Press, 1978, 333 p.

⁷ Stuart Hall, *Encoding and Decoding in the television discourse*, Birmingham, University of Birmingham, 1973, 19 p.

l'autre bout de la chaîne, celui de la réception, une seconde structure de sens des messages est décodée, dans un contexte de réciprocité avec la production, d'articulation de moments distincts⁸.

La prise en compte des publics à travers le processus de réception du message ouvre la porte à la reconnaissance de l'identité multiple du téléspectateur, donc d'une diversité d'affects. Il faut cependant attendre les années 1990 pour que les études culturelles trouvent écho dans la recherche sur le genre aux États-Unis et plus tard en France et au Québec.

Vers un corps pluriel

La production télévisuelle des années 1990-2000 offre une diversification des récits et des personnages qui se reflète dans la représentation du corps au sens large. La sitcom *Friends* (NBC, 1994-2004) témoigne de la sensibilité émotionnelle des personnages masculins en plus d'offrir l'une des premières représentations d'un couple lesbien à la télévision⁹. La fiction *Sex and the City* (HBO, 1998-2004) encourage la mise à l'écran de personnages féminins principaux qui revendiquent une maîtrise du corps et de la sexualité. Plus récemment, des séries mettent en scène le corps de femmes âgées actives comme en témoignent les personnages de Loretta dans *Only Murders in the Building* (Disney +, 2021-) ou encore Grace et Frankie dans la série éponyme (Netflix, 2015-2022). D'autres productions comme *Glee* (Fox, 2009-2015) abordent la situation du handicap physique et d'autres comme *Sex Education* (Netflix, 2019-2023) vont au-delà de la représentation cisgenre propre à la majorité des séries télévisées. Ces changements mènent à de nouvelles façons de produire le corps à l'écran¹⁰. Les recherches, désormais bien ancrées dans le courant large des *cultural studies*, visent une observation plus diversifiée du corps : corps masculins, corps ethnoracisés et corps marginaux. Les corps féminins s'inscrivent

⁸ Hervé Glevarec, Éric Macé et Éric Maigret, *Cultural Studies : Anthologie*, Bordeaux, Le bord de l'eau éditeurs d'idées, 2008, p. 23.

⁹ David Gauntlett, *Media, Gender and Identity: An Introduction*, Londres, Routledge, 2008, p.7.

¹⁰ Louisa Allen, « Young People and Sexual Pleasure in Netflix's *Sex Education* », *Sex Education*, (2024), p.1-15. DOI: <https://doi.org/10.1080/14681811.2024.2381194> (Page consultée le 23 novembre 2024).

toujours dans les questionnements de recherche, mais sont investis de manière plus nuancée, notamment avec le retour d'un engouement pour les études écoféministes.

Le développement des études sur la féminité et la masculinité à l'écran encouragent les chercheurs à concevoir le corps comme vecteur de transmission et d'affirmation des normes genrées. Le corps n'est toutefois pas central aux analyses, contrairement aux études précédentes; il n'est qu'une des composantes du discours sur le genre¹¹. Au cours des années 1990, la théorie du *male gaze* de Mulvey est critiquée et revisitée. Selon Geneviève Sellier : « objets d'identification, les figures masculines sont également construites comme des objets de désir, tout aussi normés que les figures féminines, lesquelles ont été plus souvent explorées parce que leur caractère construit est plus évident¹² ». Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto revisitent le cinéma des premiers temps afin de repenser les propositions des premières théoriciennes féministes et insistent sur l'érotisation des corps masculins à l'écran¹³. Cette mise en scène du corps masculin s'avère différente de celle observée chez les femmes puisqu'elle s'ancre dans un corps fort et actif. Malgré certaines critiques quant à sa dimension hétérocentrée du plaisir et à son occultation d'autres critères identitaires, le concept développé par Mulvey est encore aujourd'hui largement mobilisé dans les recherches médiatiques. Les critiques à l'égard de Mulvey « passent donc par une incarnation et une pluralisation de la spectatrice, en l'inscrivant dans des expériences sociales liées à la racialisation ou à la sexualité, pour déjouer l'idée d'un nécessaire enfermement dans le regard masculin »¹⁴. C'est en prenant en compte ces considérations critiques que nous mobilisons le concept dans le cadre de cette thèse afin d'observer les différents rapports d'objectivation et de subjectivation.

La diversité et la complexité du discours sur les masculinités télévisées sont également perceptibles dans les séries québécoises comme le met en lumière Stéfany

¹¹ Brett Martin, *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, New York, Penguin Books, 2013, 336 p.

¹² Geneviève Sellier, « Introduction », *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, n° 3 (2015), p.1.

¹³ Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Les Hommes-objets au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2009, 128 p.

¹⁴ Maxime Cervulle, « Malaise dans le « male gaze » : Généalogie critique d'un concept controversé », *Études de communication*, n° 61 (2023), p.194.

Boisvert dans sa thèse de doctorat¹⁵. L'autrice produit une analyse comparative de la construction des identités narratives des personnages masculins dans un corpus de séries nord-américaines diffusées depuis 2005. Boisvert considère le médium télévisuel comme l'une des plus grandes ressources de récits collectifs et imaginés. À partir du concept d'identité narrative, central à sa problématique, l'autrice propose une étude synchronique des personnages masculins principaux de chacune des six séries qui composent son corpus afin de brosser un portrait de leurs récits identitaires (changements d'attitudes face à certains événements, perception de leur propre masculinité, etc.). Boisvert utilise les données recueillies et situe le discours en fonction de l'espace géographique. Elle confirme une diversification corporelle des hommes à l'écran plus importante que chez les personnages féminins et ajoute que : « dans un contexte où les rôles sociaux tendent à une plus grande indifférenciation, il appert ainsi que le corps devient un lieu privilégié de réaffirmation de la différence¹⁶ ». Elle ajoute que cela : « semble encore plus vrai dans les séries au sein desquelles les femmes occupent soit un rôle de pouvoir ou, du moins, sont représentées comme ayant des ambitions et aptitudes intellectuelles et professionnelles similaires à leurs comparses masculins¹⁷ ». Le corps demeure le lieu de confirmation des identités de genre.

Le corps masculin témoigne d'une masculinité nouvelle ou à tout le moins plus diversifiée et complexe. Si une série comme *Friends* propose une dimension différente du genre, elle s'en tient à la mettre en scène à travers trois personnages d'hommes blancs cisgenres. Une série comme *The Bear* (Disney +, 2022-) esquisse une diversité de corps et plus largement d'expériences de la masculinité. Cette nouvelle fragilité masculine telle que nous pouvons l'observer s'inscrit également dans des séries comme *Les Soprano* (HBO, 1999-2007) ou *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005) et n'est pas étrangère au féminisme ambiant. Ces fictions proposent des personnages féminins forts en plus de déployer une expérience plurielle de la masculinité. Elles déconstruisent les codes

¹⁵ Stéfany Boisvert, « Les masculinités télévisées et les paradoxes contemporains du genre : une analyse comparative des identités narratives dans les fictions sérielles nord-américaines (Québec, Canada, États-Unis) », Thèse de doctorat (Communication), Université du Québec à Montréal, 2017, 581 p.

¹⁶ *Ibid.*, p. 451.

¹⁷ *Ibid.*

traditionnels. Dans le cadre de notre corpus, la série *Les Pays d'en haut* répond à ces différents changements.

Bien que le rôle des différents protagonistes se transforme depuis les années 1960 —notamment par l'intégration de personnages féminins moins passifs— le corps demeure le lieu de confirmation d'une féminité définie par sa fragilité et sa sexualisation¹⁸. Au cours des dernières années, toutefois, la coexistence de représentations stéréotypées et l'émergence des corps féminins plus souvent marginalisés marquent le paysage¹⁹. L'offre d'une diversité des corps est en adéquation avec le déploiement de séries « féministes » comme le démontrent Sandra Laugier et Pascale Molinier²⁰. En prenant en exemple la populaire série *Orange is the New Black* (Netflix, 2013-2019), les autrices illustrent une diversité des corps actifs et indépendants qui, dans la prise en contrôle de leur destin, font figure de modèles qui relèvent d'un *empowerment*²¹.

Plus récemment, l'application de théories écoféministes à la représentation du corps féminin révèle une image plus positive d'un discours longtemps pensé comme essentialisant, celui entre la femme et nature. Julie Ravary-Pilon souligne la possibilité d'une agentivité du corps féminin dans son rapport à la nature²². Elle démontre à travers un corpus de films québécois des années 2000 la capacité d'action du corps dans son rapport à la spiritualité et à la sexualité. Cette approche nuance le discours traditionnel sur le corps féminin associé à la terre agricole ou à la nation dans les films québécois des décennies précédentes²³.

Le corps se réfléchit selon des normes sociales. Sara Calderon, professeure en études du genre et littérature latino-américaine, considère la normalisation des corps

¹⁸ Geneviève Sellier, « Les séries télévisées, lieu privilégié de reconfiguration des normes de genre : L'exemple français », *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, n° 3 (2015), p.9-30 ; Céline Morin, « Un demi-siècle d'héroïnes de séries étatsuniennes. Conditions d'émergence et imaginaires féministes », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 48 (2018), p.243-261.

¹⁹ Sandra Laugier et Pascale Molinier, « Qu'est-ce qu'une série féministe ? », *Cahiers du genre*, vol.2, n°75 (2023), p.11.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Julie Ravary-Pilon, « *Terre-Femme* : Présences et filiation de figures féminines dans le cinéma québécois », Thèse de doctorat (cinéma), Université du Québec à Montréal, 2017, 256 p.

²³ Louise Carrière, *Femmes et cinéma québécois*, Montréal, Boréal express, 1983, 288 p.

comme une des pierres angulaires des régulations de genre. Elle ajoute que les productions culturelles contribuent à la « normalisation » du genre²⁴. À travers les mécanismes d'exclusion qui servent à renforcer la norme, l'autrice détermine que : « les constructions de sexe et de genre se réalisent au moyen d'exclusions qui conforment le « dehors » nécessaire. Un « dehors » qui n'est pas absolu, mais constitutif, dans la mesure où il ne peut être pensé qu'en relation avec le discours qui l'exclut²⁵ ». La déconstruction de l'hétéronormativité contribue à l'élaboration et à l'apparition d'une diversité sexuelle à l'écran en plus de contester la norme déjà existante²⁶.

Certains corps contribuent également à déstigmatiser les transidentités. Gabrielle Trépanier-Jobin analyse les représentations alternatives de la subjectivité féminine à travers l'observation d'un corpus de films québécois réalisés par des femmes. Tout comme Calderon, elle utilise le concept de performativité du genre afin d'étudier la figure du transsexuel qui : « dénaturalise les catégories « homme » et « femme », met en évidence le caractère performatif du genre et expose la rigidité des normes sociales²⁷ ». Elle démontre que l'étude d'un corpus de films produits par des femmes offre un discours plus ouvert à des : « figures de résistance qui compensent les oubliés des cultures patriarcales, pallient les méprises des discours phallocentriques et mettent en évidence le caractère réducteur des systèmes de classification traditionnels²⁸ ». Bien que très marginalisées dans le cinéma, ces figures perturbent toutefois l'ordre établi par la société. Les séries québécoises des dernières années introduisent des personnages trans. Cependant, l'accent est souvent sur la famille ou les proches et la difficulté d'acceptation de la différence.

Pascale Bujold travaille sur la remise en question de l'hétéronormativité à l'écran²⁹. À travers la populaire série québécoise *Minuit le soir* (Radio-Canada, 2005-

²⁴ Sara Calderon, « Corps et hétéronormativité dans XXY et Le médecin de famille de Lucia Puenzon », *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, n° 3 (2016), p.280.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Sean Griffin, *Hetero: Queering Representations of Straightness*, Albany, State University of New York Press, 2009, 270 p.

²⁷ Gabrielle Trépanier-Jobin, « Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma féminin québécois », Mémoire (études féministes), Université du Québec à Montréal, 2009, p.29.

²⁸ *Ibid.*, p.63.

²⁹ Pascale Bujold, « La dénaturalisation des stéréotypes masculins dans la série télévisée québécoise *Minuit, le soir* », Mémoire de maîtrise (communication), Université du Québec à Montréal, 2018, 118 p.

2007), elle cherche à démontrer comment une fiction télévisuelle permet, d'une part, la mise en évidence de l'hétéronormativité et, d'autre part, sa remise en question. En retenant cette idée de la *pensée straight* comme force destructrice, l'autrice démontre comment un personnage peut questionner sa masculinité et son hétéronormativité³⁰. Cette introspection peut se percevoir dans les gestes, les comportements ou les vêtements. Dans le même ordre d'idée, certain.es chercheur.euses se penchent sur la reconfiguration de l'hétérosexualité à l'écran, notamment à travers le concept de l'homosocialité. L'hétérosexualité, bien que mise de l'avant, se conteste ou se remet en question³¹.

Si le genre apparaît comme l'une des approches privilégiées dans les études sur la représentation du corps à l'écran, d'autres vecteurs d'oppression comme les caractéristiques ethnoraciales sont également mobilisés. Les études qui s'inscrivent dans le courant féministe noir mettent en lumière le contrôle du corps des femmes à travers la culture populaire américaine³². En 1992, bell hooks, intellectuelle importante du courant du *Black feminism* publie *Reel to Real : Race, Class and Sex at the Movies* dans lequel elle dénonce la représentation des femmes noires à l'écran³³. À travers une analyse de grands succès du cinéma, elle affirme que les femmes noires sont réduites à leur corps: « *we still live in a culture where black female bodies are stereotypically 'seen' in a sexual light so that it becomes difficult for audiences of any race to see our misunderstanding for universal themes of identity formation, sexual agency, feminist resistance, unrequited longing, etc.*³⁴ ». Dans son ouvrage, elle note une différence marquée entre les corps de femmes blanches et ceux des femmes noires dans l'articulation de leur sexualisation.

Au cours des dernières années, les études sur la représentation afro-américaine à l'écran illustrent un discours problématique sur le corps maternel qui s'exprime dans une

³⁰ Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Amsterdam éditions, 2018 (1992), 200 p.

³¹ Sean Griffin, *Hetero: Queering Representations...*; Amanda D. Lotz, *Cable Guys: Television and Masculinities in the Twenty-First Century*, New York, New York University Press, 2014, 251 p.

³² Dionne P. Stephens, Layli. D. Phillips, « *Freaks, Gold Diggers, Divas and Dykes: The Socio-historical Development of African American Adolescent Females' Sexual Scripts* », *Sexuality and Culture*, 7, n° 1 (2003), p.3-49; Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, New York, Routledge, 2000, 384 p.

³³ bell hooks, *Reel to Real: Race, Class and Sex at the Movies*, New York, Routledge Classics, 2008, 320 p.

³⁴ *Ibid.*, p.24-25.

représentation stéréotypée de la matriarche³⁵. Repris dans différents médias, le mythe du matriarcat noir s'enracine dans des stéréotypes racistes et sexistes tirant leurs sources des sociétés esclavagistes³⁶. Shawna V. Hudson définit ces personnages de matriarches en insistant sur leur rapport avec les hommes: « *when these characters turn their attention upon a man, that man and all in the vicinity “run for cover.” These Sapphire images were created and continue to exist, aided by television’s readiness to acknowledge them as legitimate sites of Black womanhood*³⁷ ». Patricia Hill Collin ajoute que: « *as overly aggressive, unfeminine women, Black matriarchs allegedly emasculated their lovers and husbands. These men, understandably, either deserted their partners or refused to marry the mothers of their children*³⁸ ». Ce matriarcat s'incarne sous la forme d'une femme « sauvage », en colère, incapable de se conformer aux codes de la maternité et de la féminité occidentale normalisés dans les médias. Elle échoue à accomplir son rôle maternel puisqu'elle perpétue les valeurs de la société occidentale blanche. Les chercheuses ont davantage insisté sur la représentation stéréotypée du corps noir. Plus récemment, Imani Cheers affirme qu'au cours des années 1990, le rôle de la matriarche tend à se transformer. Toujours à la tête de sa famille, elle devient toutefois plus nuancée. En plus de lui offrir une vie sexuelle épanouie et un certain degré d'éducation, les séries accordent à ces personnages une nouvelle agentivité³⁹. Ici, les autrices éclairent le lien entre corps, féminité, rapport au masculin et à la maternité. Ces rôles stéréotypés sont réservés aux actrices afro-américaines, ce qui consolide l'altérité de ces dernières et leur existence ancrée dans un imaginaire colonial. En dépeignant les femmes en colère de cette façon, on en justifie l'oppression notamment aux États-Unis⁴⁰. Sandra Laugier et Pascale Molinier reprennent les résultats des études antérieures et précisent que si divers procédés

³⁵ Melissa V. Harris-Perry, *Sister Citizen: Shame, Stereotypes, and Black Women in America*, New Haven, Yale University Press, 2011, 378 p.; Donald Bogle, *Primetime Blues: African Americans on Network Television*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2015, 512 p.; Marquita Marie Gammage et Antwanisha Alameen-Shavers, *Challenging Misrepresentations of Black Womanhood: Media, Literature and Theory*, London, Anthem Press, 2019, 198 p.

³⁶ Melbourne S. Cummings, « The Changing Image of the Black Family on Television », *The Journal of Popular Culture*, n° 22 (1988), p.75-85.

³⁷ Shawna V. Hudson, « Re-Creational Television: The Paradox of Change and Continuity within Stereotypical Iconography », *Sociological Inquiry*, n° 68 (1998), p.247.

³⁸ Patricia Hill Collin, *Black Feminist Thought...*, p.75.

³⁹ Imani Cheers, *The Evolution of Black Women in Television: Mammies, Matriarchs and Mistresses*, London, Taylor & Francis, 2017, 122 p.

⁴⁰ *Ibid.*, p.69.

techniques et narratifs au cinéma invisibilisent ces femmes depuis longtemps, ces protagonistes incarnent l'une des transformations les plus importantes dans les représentations télévisuelles récentes notamment avec des séries comme *How to Get Away with Murder* (ABC, 2014-2020), *Watchmen* (HBO, 2019) et *Lovecraft Country* (HBO, 2020)⁴¹. Pour ces autrices, ces exemples prouvent que les séries sont un : « lieu majeur de la mise en action de l'intersectionnalité en tant que dispositif critique de l'invisibilité des femmes qui n'appartiennent pas aux groupes privilégiés⁴² ».

Le corps dans la fiction télévisuelle historique

Depuis les vingt dernières années, la série historique connaît une popularité sans précédent. *Deadwood* (HBO, 2004-2006), *Vikings* (History Canada, 2013-2020), *Peaky Blinder* (BBC Two, 2013-2022) et *Outlander* (Starz, 2014-2024) ne sont que quelques exemples de l'offre diversifiée proposée aux téléspectateurs au cours des deux dernières décennies. Dans ce type de fiction, le corps se réfléchit sous le prisme de la violence et de la sexualité. Les travaux démontrent que les séries de fictions historiques, par une illustration barbare du passé, encouragent un traitement du corps sensationnel⁴³. Le nombre important de productions historiques pousse les réflexions quant à l'influence de la période illustrée et au type de production historique dans la mise en scène des corps. Ainsi, la série *Rome* (HBO, 2005-2007) ne génère pas un traitement du corps semblable à celui de *Downton Abbey* (ITV1, 2010-2015).

Les représentations du corps à l'écran sont relatives au genre de fictions. En engageant un discours sur la guerre, la criminalité et le pouvoir, ces séries révèlent un corps marqué par la violence. La masculinité s'incarne dans un corps qui est résistant et fort. La performance de genre n'est toutefois pas unique et revêt différents caractères⁴⁴. La guerre est l'un des ressorts les plus exploités dans les fictions historiques anglaises

⁴¹ Sandra Laugier et Pascale Molinier, « Qu'est-ce qu'une série féministe ? », p.12.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Julianne Piddock, « The Body as Gendered Discourse in British and French Costume and Heritage Fictions », *Cinémas*, vol.22, n° 2-3 (2012), p. 101-125.

⁴⁴ Katherine Byrne, James Legott et Julie Anne Taddeo, *Conflicting Masculinities: Men in Television Period Drama*, London, Bloomsbury Publishing, 2018, p.297.

depuis les années 1970. Ces fictions centrent majoritairement leur récit sur les corps et les esprits endommagés. Sans se dérouler en période de guerre, les fictions en exploitent le spectre. Ainsi, plusieurs hommes sont en proie à un choc post-traumatique qui justifie une crise de la masculinité. Le corps masculin porte les traces de la guerre à travers ces cicatrices —son passé s'inscrit dans son corps.

Les violences sexuelles sont également monnaie courante dans ce type de production. On y dépeint un monde barbare et sale, dans lequel le viol s'inscrit de façon parfois banale⁴⁵. Ce choix narratif s'avère un « gage d'authenticité » dans lequel les agressions sexuelles marquent une réalité du passé dans une société patriarcale où les femmes n'avaient aucun droit⁴⁶. Comme l'affirment Katherine Byrne et Julie Anne Taddeo: « *rape like the corset has become almost a short land in period drama for women's oppression in the past*⁴⁷ ». Dans certains cas, ces manifestations sont romancées et érotisées⁴⁸.

Les scénarios de séries de fictions historiques mobilisent des valeurs contemporaines, notamment en lien avec le féminisme. Le *Period Drama* favorise une image des corps qui déconstruit les codes traditionnels et met en scène des corps féminins actifs. Une fiction comme *Outlander* permet l'expression de l'agentivité féminine de la sexualité, même à une époque lointaine⁴⁹. En présentant un point de vue féminin, la série nuance le discours patriarcal de l'époque. Si des séries comme *Las Chicas del Cable* (Netflix, 2017-2020) ou *Les chroniques de Bridgerton* (Netflix, 2020-) racontent une relation moderne à la sexualité, elles jonglent également avec les codes traditionnels de genre.

Dans une analyse du docudrame *A People's History/Le Canada, une histoire populaire*, l'historien Olivier Côté met en lumière le paradoxe entre la mise en scène de

⁴⁵ Katherine Byrne et Julie Anne Taddeo, *Rape in Period Drama Television: Consent, Myth, and Fantasy*, London, Rowman and Littlefield, 2022, p.1.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Katherine Byrne et Julie Anne Taddeo, « Calling #TimesUp on the TV Period Drama Rape Narrative », *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, vol.14, n°3 (2019), p. 379.

⁴⁹ *Ibid.*

modèles féministes et une vision traditionnelle du corps féminin⁵⁰. Dans la production, bien qu'on y présente des figures féministes qui affirment une certaine égalité entre les hommes et les femmes, Côté note que : « le corps des femmes incarne métaphoriquement la pureté du projet civilisateur de construction nationale canadien, tant dans sa fonction procréatrice que séductrice, les figures des femmes historiques demeurent en réalité marginalisées de la sphère politique, cela tout au long du récit⁵¹ ». Il ajoute que ces représentations féminines : « ne sont que rarement la source d'agencéité nationale, contrairement aux hommes qui sont ordinairement les agents du progrès et exercent le pouvoir national d'une nation⁵² ». Ainsi, malgré un féminisme de surface, le corps est essentialisé et ancré dans un discours conservateur. Cette considération est particulièrement éclairante dans le cas de notre thèse où la littérature savante attribue un caractère fort à des personnages comme Émilie dans les *Filles de Caleb* ou Pauline dans *L'ombre de l'épervier*⁵³. Nous souhaitons nuancer ces propos et démontrer que ces personnages féminins sont réassignés à leur genre à travers leur corps.

La période mise en scène à l'écran influence également le traitement du corps. Selon Ioanis Deroïde, la tolérance pour des images barbares est plus élevée lorsque le passé est lointain, par exemple des séries qui exposent le monde antique⁵⁴. On y dépeint un passé immoral dans lequel les mœurs sexuelles sont dépravées⁵⁵. Si ces séries développent une masculinité hégémonique, celles qui portent sur une époque plus récente ayant pour trame de fond la guerre y réfèrent également. La masculinité hégémonique performée par les personnages de *Peaky Blinder*, récit qui se déroule dans l'Angleterre des années 1930, témoigne d'une vision conservatrice de la masculinité qui mélange

⁵⁰ Olivier Côté publie sa thèse en 2014 sous le titre *Construire la nation au petit écran : le Canada, une histoire populaire de CBC/Radio-Canada, 1995-2002*. Dans le cadre de ce travail, nous utilisons le texte tiré de la thèse puisqu'il était plus facilement accessible et pertinent dans le cadre de notre recherche.

⁵¹ Olivier Côté, « Mise en récit du passé à la télévision canadienne : production, articulation télévisuelle et réception du docudrame de la CBC/Radio-Canada : A People's History/Le Canada, une histoire populaire (1995-2002) », Thèse de doctorat (histoire), Université Laval, 2011, p.319.

⁵² *Ibid.*, p.318.

⁵³ Renée Legris, *Le téléroman québécois 1953-2008*, Québec, Septentrion, 2013, p.354.

⁵⁴ Ioanis Deroïde, *Dominer le monde : les séries historiques anglo-saxonnes*, Paris, Vendémiaire, 2017, p.173.

⁵⁵ Almut-Barbara Renger et Jon Solomon, *Ancient Worlds in Film and Television: Gender and Politics*, Netherlands, Brill, 2013, p.4.

élégance et agressivité⁵⁶. La série qui se déroule dans un passé plus rapproché est également empreinte de violence corporelle, mais elle agit selon une certaine éthique du corps, un corps violent qui impose tout de même une droiture.

Outre l'importance du genre et de la période illustrée, les auteur.trices ont également interrogé l'inclusion et l'exclusion de certains corps. Les scénaristes de fictions anglo-saxonnes à grand déploiement se sont peu intéressés à d'autres civilisations que la société occidentale. Les rares exceptions portent un regard sur l'Autre à travers le récit d'un explorateur, par exemple *Marco Polo* (Netflix, 2014-2016). Le corps devient un marqueur des inégalités sociales et des rapports de pouvoir. Il s'inscrit dans un récit plus large qui produit une histoire politique, économique et coloniale dans lequel les rapports ethnoraciaux et de classe sont mis de l'avant. Une série comme *Spartacus* (Starz, 2010-2013) présente un imaginaire contemporain de l'esclavage à travers des corps huilés et musclés⁵⁷. Ces fictions érotisent les corps dominés et contraints par un rapport hiérarchique.

La professeure en études cinématographiques et télévisuelles Faye Woods s'attarde à la présence et à l'absence du corps de l'Autre à l'intérieur du discours national des fictions historiques et démontre que les représentations tendent à changer⁵⁸. Des séries comme *Indian Summers* (Channel 4, 2015-2016), *Beecham House* (ITV, 2019) et *Underground* (2016-2017) proposent des tentatives de dépeindre un portrait différent en plaçant au centre du récit des voix qui sont la plupart du temps marginales⁵⁹. Elle met en lumière la logique commerciale dans un contexte transnational où les séries de fictions historiques coûtent cher et doivent plaire au plus grand nombre. Ainsi, si de nouvelles représentations émergent, les productions doivent conserver une image du passé connue du grand public afin de réconforter les rapports mémoriels⁶⁰.

⁵⁶ Lorenzo Melony, « From Alien to Alpha Male: Cillian Murphy, Peaky Blinders and the Role of Fashion in Hegemonic Masculine Performance », *ZoneModa Journal*, vol.14, n° 1 (2024), p.29.

⁵⁷ François-Emmanuël Boucher, « Blood, muscles and porn : Spartacus et l'imaginaire de l'esclavage contemporain », dans François-Emmanuël Boucher, Sylvain David et Maxime Prévost, *Les téléséries L'historicité des communautés imaginaires*, Nota Bene, Montréal, 2016, p.170.

⁵⁸ Faye Woods, *Period Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022, p.16.

⁵⁹ *Ibid.*, p.43.

⁶⁰ *Ibid.*

Les analyses intersectionnelles et le développement des études postcoloniales permettent la critique de la représentation autochtone véhiculée dans les images du passé, les manuels scolaires et le cinéma historique⁶¹. Alors que le caractère rebelle et passif des personnages masculins est mis de l'avant dans la recherche, le corps est au centre de l'étude des discours sur les femmes autochtones à l'écran⁶². Ancré dans un passé, le corps de la femme autochtone sexualisé et objectivé s'articule dans un lien entre le corps et un territoire à conquérir⁶³. Dans une étude sur la représentation de la figure autochtone dans la fiction hollywoodienne, Virginie Durey démontre que l'inscription du corps fonctionne dans une logique coloniale où les réalisateurs tiennent peu compte de leur agentivité. Elle explique qu': « ils préfèrent dépeindre [la femme autochtone] comme une *Autre* exotique. À leurs yeux, elle devient le symbole même de l'histoire du colonialisme, encore davantage que les hommes amérindiens, car en incarnant la *Nature* du Nouveau Monde, avec ses attraits et ses dangers, elle est mi-sujet, mi-objet, à la fois à conquérir et à détruire (par le viol et la mort) »⁶⁴.

L'historien Olivier Côté réfléchit le corps comme outil à travers lequel se définissent les valeurs canadiennes associées notamment au sexe et à la race. La mise en image des viols envers les femmes autochtones dans le docudrame le *Canada, une histoire populaire* permet à Côté d'appuyer les propos de Durey⁶⁵. Alors que la série se veut très « familiale », les femmes autochtones sont les seuls personnages nus à l'écran⁶⁶. Côté génère une réflexion sur l'utilisation des corps féminins et le conditionnement au genre et à la race. Il note une objectivation esthétique qui se définit à travers le choix des actrices qui, dans certains cas, sont retenues pour leur beauté et les vêtements (sobres et droits comme la nation). Côté affirme que :

⁶¹ Anne Garrait-Bourrier, « L'iconographie de l'Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l'image à sa reconquête », *Revue Lisa*, vol. 2, n° 6 (2004), p.10-30.

⁶² Francis Daniel, *The Imaginary Indian: The Image of the Indian in Canadian Culture*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 1992, 260 p.

⁶³ Virginie Durey, « L'Amérindienne dans la fiction hollywoodienne. Entre vérité historique et prisme cinématographique », Thèse de doctorat (histoire et civilisation), Université du Québec à Montréal et Université d'Angers, 2011, 516 p.

⁶⁴ *Ibid.*, p.148.

⁶⁵ Olivier Côté, « Mise en récit du passé à la télévision canadienne... ».

⁶⁶ *Ibid.*, p.303.

Le corps des femmes se constitue dès lors en marqueur culturel et racial de leur fonction procréatrice. Les Filles du Roi, blanches, « importées » directement de France et mariées pour leur fécondité, sont les premières femmes à assumer le rôle de génitrice de la nation canadienne, encore qu'elles soient deuxièmes dans leur ordre d'arrivée en Amérique du Nord, après les femmes autochtones⁶⁷.

Dans cet exemple, Côté met en lumière l'essentialisation du corps des femmes et l'absence du corps autochtone à ce moment du récit. Le discours sur le corps autochtone à l'écran demeure jusqu'à ce jour très peu exploité dans la recherche. Plus souvent pensés à travers le prisme cinématographique, nous croyons qu'une transformation du corps autochtone sur une plus longue période mieux définie s'opère dans la fiction sérielle.

Les nombreux mouvements de revendications contemporains, repris par les discours portés par les séries elles-mêmes, influencent les études sur le corps à l'écran—d'abord féminin et plus diversifié par la suite. Nos séries s'échelonnent sur plus de trente ans, ce qui offre un cadre historique social et culturel en évolution marqué par différents mouvements sociaux (féminisme, *queer*, lgbtqia2s+, masculinisme ou multiculturalisme). La plupart des recherches analysent le corps sous l'angle d'un ou deux facteurs d'identification (sexé, race, genre, classe, handicap, etc.), mais ne s'attardent pas à l'ensemble de ces représentations. C'est ce que nous nous proposons de faire dans cette thèse afin de montrer un discours diversifié et une image plus complète du corps à l'écran.

Les séries de fictions historiques télévisuelles contemporaines favorisent une représentation sensationnelle du corps à travers laquelle se déploie une monstration explicite de la violence et de la sexualité. Les études réfléchissent également à l'intégration (ou à l'absence) du corps marginalisé et son conditionnement. L'application de ces réflexions à un corpus québécois nous semble prometteuse dans la mesure où le portrait dépeint est très homogène. Nous souhaitons interroger cette absence de diversité, mais également comprendre de quelles façons ces productions négocient et intègrent à de rares reprises un corps marginalisé. Les recherches sur les séries de fictions télévisuelles historiques appréhendent le rapport au passé à partir de la représentation de différents

⁶⁷ *Ibid.*, p.306.

référents de la culture québécoise telles la famille, la religion, la langue française, etc⁶⁸. L'homogénéité du passé québécois affirmé et confirmé dans les séries de fiction télévisuelle historique québécoise n'est pas remise en question dans la recherche. En situant le corps au cœur de la réflexion et non comme une composante d'un phénomène plus large, nous souhaitons interroger les façons dont les fictions négocient les performances qui découlent du genre, de la race, de la classe, de la sexualité et d'autres vecteurs identitaires.

PROBLÉMATIQUE ET OBJECTIFS DE RECHERCHE

Cette thèse vise à interroger les discours véhiculés sur le corps dans les fictions télévisuelles historiques québécoises depuis 1990. Plus précisément, notre projet de thèse s'oriente autour de la question: de quelles façons les corps sont-ils représentés dans les fictions télévisuelles historiques québécoises et, par conséquent, quels modèles de rapports de pouvoir véhiculent-ils? Pour ce faire, nous visons les objectifs de recherche suivant :

- 1) Analyser les procédés techniques propres à la télévision mis en œuvre afin de consolider, déconstruire ou nuancer le rapport au passé et au corps.
- 2) Mettre en lumière la diversité des récits concernant le corps à l'écran, en plus d'étudier les récits hégémoniques qui les accompagnent.
- 3) Produire une réflexion sur l'instrumentalisation du corps dans les mythes et la culture populaire québécoise.

⁶⁸ Frédéric Demers, « La mise en scène de l'imaginaire national et historique du Québec francophone dans la télésérie *Les Filles de Caleb* », Thèse de doctorat (histoire), Université Laval, 2005, 393 p.; Caroline Fontaine, « Les représentations de la famille dans la série *Nos étés* », Mémoire de maîtrise (Études françaises), Université Sherbrooke, 2010, 162 p.; Benjamin Mathieu. « Les relations intergénérationnelles dans *Le Temps d'une paix : ruptures et continuités* », Mémoire de maîtrise (Études québécoises), Université du Québec à Trois-Rivières, 2015, 167 p.; Mario Tremblay, « La mémoire religieuse et les téliromans historiques au Québec », Mémoire de maîtrise (Sciences des religions), Université du Québec à Montréal, 2011, 124 p.

Au terme de cette recherche, nous croyons être à même de démontrer que malgré la représentation de modèles plus diversifiés du corps dans les fictions télévisuelles historiques québécoises de 1990 à 2021, notamment en lien avec le féminisme et plus récemment les revendications pour la diversité à l'écran (corporelle, ethnique, raciale, sexuelle, d'âge, etc.), ces productions continuent de véhiculer un discours qui réassigne les femmes et les hommes à leur genre.

CADRE THÉORIQUE : ANALYSE FÉMINISTE INTERSECTIONNELLE DES MÉDIAS

Dans le cadre de notre recherche, nous appréhendons le corps à partir d'une approche analytique féministe intersectionnelle du médium télévisuel. De ce fait, nous le concevons comme une construction socioculturelle. L'approche féministe centrale à la recherche remet en question la notion de comportements ou de préférences naturels ou innés. L'analyse intersectionnelle ouvre la porte à l'observation des différents priviléges relatifs au corps, en plus de soulever des réflexions quant aux normes et aux marginalités.

Une histoire culturelle du corps

En sciences sociales, le corps se conçoit depuis le début du XX^e siècle à travers ses diverses représentations. Grâce à la psychanalyse et à l'anthropologie, on pense le corps comme marqueur des normes sociales inscrites à un moment particulier de l'histoire. La richesse du corps comme objet d'étude pose le problème de la complexité de son approche. La plus récente parution du dernier tome de *L'histoire du corps* de Georges Vigarello, Jean-Jacques Courtine et Alain Corbin démontre que : « c'est bien l'expérience la plus matérielle que restitue une histoire du corps, sa densité, sa résonnance imaginaire. L'originalité ultime de cette expérience est d'être à la croisée de l'enveloppe individualisée et de l'expérience sociale, de la référence subjective et de la norme collective »⁶⁹. Il ajoute

⁶⁹ Georges Vigarello, Jean-Jacques Courtine et Alain Corbin dir., *Histoire du corps, T.1 De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p.10-11.

que « c'est bien parce qu'il est « point frontière » que le corps est au cœur de la dynamique culturelle. Le corps y est à la fois réceptacle et acteur face à des normes bientôt enfouies, intériorisées, privatisées »⁷⁰. Le philosophe du corps Bernard Andrieu explique:

À travers le corps, le corps comme observatoire social, se lisent nos catégories mentales, car se disposent en lui (habitus, technique du corps, savoir-faire, postures, gestes) et sur lui (vêtements, bijoux, coiffes...) les produits de la symbolique individuelle et collective. Le corps est décoré de symboles et il suffit d'observer les corps pour y lire les pratiques à travers les attitudes, les postures, les gestes ou les habitus⁷¹.

Michel Foucault est l'un des penseurs les plus influents du XX^e siècle en ce qui concerne la conceptualisation du corps dans la recherche en sciences humaines. Dans son œuvre, le philosophe et historien démontre le contrôle du corps par les institutions et l'inscrit dans une continuité historique⁷². L'utilisation du concept de biopolitique lui permet de dénoncer la sphère médicale et son contrôle du corps en déterminant l'acceptable, la norme, et son pouvoir de lui donner la mort. Pour lui, le contrôle du corps individuel contribue au contrôle de la collectivité⁷³.

Le corps fut longtemps investi par le discours essentialiste de l'Église. La science, en particulier la médecine, conçoit la différence entre les hommes et les femmes selon le sexe, une distinction qui se serait consolidée aux siècles des Lumières avec l'émergence d'une place prépondérante accordée à la biologie du corps humain⁷⁴. Dans les années 1950-1960, on commence à penser le rapport entre le corps (sexe) et le genre comme éléments distincts⁷⁵. Au cours des années 1960, le corps en tant qu'outil d'affranchissement, mais également de domination devient central aux revendications

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Bernard Andrieu, « Préface. Trop de corps ? », dans Caroline Doucet et Jean-Luc Gaspard, dir., *Pratiques et usages du corps dans notre modernité*, Toulouse, ERES, 2009, p. 7-16.

⁷² Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p.

⁷³ Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Le Seuil, 2004, 355 p.

⁷⁴ Thomas Laqueur, *La fabrique du sexe : Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, 348 p.

⁷⁵ Cette dichotomie linguistique entre sexe et genre sera remise en question notamment par Gisela Bock : Gisela Bock, « Les dichotomies en histoire des femmes : un défi », *Clio*, n°32 (2010), p.53-88. Cependant, la plupart des chercheuses utilisent encore aujourd'hui cette distinction, ce que nous ferons aussi dans cette étude.

féministes⁷⁶. Tout comme dans la pensée de Foucault, le corps est considéré comme un objet à contrôler par les dirigeants, mais dans ce cas-ci, la lumière est mise sur la nature patriarcale des institutions. L'histoire du corps produite à travers celle des femmes converge avec les études de genre afin de concevoir le corps comme un objet construit socialement.

Dans cette section, nous faisons état de l'émergence et du déploiement du concept de genre. Nous présentons, d'une part, les autrices les plus influentes et, d'autre part, les textes qui nous apparaissent essentiels à la thèse quant à l'application concrète de ces notions dans une perspective analytique des productions médiatiques. Le corps incarne de nombreux systèmes d'oppression et de priviléges. Dans cette optique, nous esquissons un portrait des réflexions intersectionnelles afin de mettre en lumière l'importance de cette approche dans la compréhension des mécaniques à l'œuvre dans la construction des représentations à la télévision.

Le genre

La remise en question du rôle « naturel » des femmes par Simone de Beauvoir et Betty Friedan amène les chercheuses à penser le corps et particulièrement le sexe comme élément distinct du genre —le genre étant une construction sociale et le sexe un donné biologique⁷⁷. Ces constats éliminent l'aspect essentialiste de la femme ou de l'homme et vont à l'encontre d'un déterminisme biologique qui considère le genre et le sexe en tant que données fixes et immuables. Pour ces penseuses, le genre serait une construction sociale. Ann Oakley propose en 1972 une des premières définitions du genre à savoir: « *sex is a word that refers to the biological differences between male and female: the visible difference in genitalia, the related difference in procreative function. 'Gender' however is a matter of culture: it refers to the social classification into masculine and*

⁷⁶ Georges Duby, Michelle Perrot et Françoise Thébaud, dir., *Histoire des femmes en Occident : XX^e siècle*, France, Tempus, 2002, 896 p.

⁷⁷ Simone De Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, 578 p.; Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, W.W. Norton and Co., 1963, 254 p.

*feminine*⁷⁸ ». En 1986, Joan W. Scott introduit les notions de spécificité et de variabilité afin de déstabiliser la notion de fixité du concept. Pour elle, le genre : « repose sur une relation — absolue — entre deux propositions : le genre est un élément constitutif des relations sociales fondé sur les différences perçues entre les sexes, et le genre est une façon première de signifier les rapports de pouvoir⁷⁹ ». Elle en fait une catégorie d’analyse à part entière et un modèle applicable à la recherche. L’étude des discours genrés est pour elle essentielle afin de comprendre de quelles façons le concept construit les rapports sociaux. L’approche féministe réfute l’idée du genre comme étant une donnée naturelle et pense le concept comme une subjectivité œuvrant à la compréhension des relations de pouvoir. Ce faisant, le genre participe à normaliser certains comportements et à en marginaliser d’autres. Les médias jouent un rôle prépondérant dans la construction et la compréhension des normes de genre et de sexualité.

Au cours des années 1980, les théoriciennes mettent en lumière la participation des productions télévisuelles dans la construction du genre, mais également dans la reproduction de ce dernier. C'est ainsi, qu'en 1987, Teresa de Laurentis élabore une théorie dans laquelle elle envisage que la construction du genre : « se poursuit à travers des technologies de genre variées (le cinéma par exemple) et des discours institutionnels (la théorie par exemple) qui ont le pouvoir de contrôler le champ des significations sociales et donc de produire, promouvoir et « implanter » des représentations du genre⁸⁰ ». Elle note toutefois que « les conditions de possibilité d'une construction différente du genre existent aussi dans les marges des discours hégémoniques⁸¹ ». Le genre s'inscrit donc à la fois comme le produit, mais également le processus de sa représentation. Selon Maxime Cervulle, Françoise Duroux et Lise Gaignard : « La théorisation du cinéma comme mode de formation et subjectivation du genre, appareil de mise en circulation d'idéologies de genre et technique de « maximisation de la vie » permettent de le reconceptualiser, loin des seules considérations esthétiques ou sociales, comme un véritable

⁷⁸ Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, Londres, Maurice Temple Smith Limited, 1972, p.16.

⁷⁹ Joan W. Scott, *De l'utilité du genre*, Paris, Fayard, 2012, p.41.

⁸⁰ Teresa de Laurentis, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, p.71.

⁸¹ *Ibid.*

instrument biopolitique⁸² ». Dans la même optique, Noël Burch et Geneviève Sellier considèrent le cinéma en tant que participant « à la construction des normes sexuées, à la « fabrique du genre » particulière à chaque société et à chaque période⁸³ ». Ils invitent également à appréhender le cinéma de manière sérieuses puis qu'il « s'est construit, comme un lieu où s'explorent et se discutent les questions d'identité sexuée, de désir, d'identification, de rapports entre les sexes, de normes sexuées, d'orientation sexuelle, comme une culture populaire où se fabriquent les « fantasmes privés et publics⁸⁴ ». Stéfany Boisvert envisage la télévision en tant que technologie du genre et met en lumière les normes et les stéréotypes qui y sont perceptibles⁸⁵. Cette normalisation s'effectue notamment à l'aide de ce que la professeure en communication Alyson Harvey appelle des stéréotypes familiers. Ces derniers agissent comme des dispositifs et contribuent à l'identification du public aux personnages⁸⁶. À force de répétitions, les représentations en viennent à constituer des normes qui se perçoivent comme « indicateurs des perspectives idéologiques dominantes⁸⁷ ».

Au cours des années 1990, la théoricienne du genre Judith Butler, féministe postmoderne poststructuraliste et théoricienne queer, propose une théorie sur la performativité du genre qui considère le masculin et le féminin culturellement construits à travers la répétition de discours fabriqués par les institutions ou le politique. Et qui, à force de répétition, consolide une norme hétérosexuelle, blanche et bourgeoise visible sur le corps⁸⁸. Puisqu'elles sont: « véhiculées à l'intérieur des différentes matrices de pouvoir, ces normes possèdent donc un double statut. D'une part, elles construisent le sujet et sont nécessaires à son émergence sociale et, d'autre part, elles peuvent se révéler extrêmement régulatrices, exclusives, coercitives, voire violentes »⁸⁹. En plus d'être formées par ce principe de répétition : « les constructions de sexe et de genre se réalisent au moyen

⁸² Maxime Cervulle, Françoise Duroux et Lise Gaignard, « À plusieurs voix » autour de Teresa de Lauretis : théorie queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg », *Mouvements*, n° 57 (2009), p.141.

⁸³ Noël Burch, et Geneviève Sellier, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, p. 9-10.

⁸⁴ *Ibid.*, 12-13.

⁸⁵ Stéfany Boisvert, « Les masculinités télévisées et les paradoxes... », p.78.

⁸⁶ Alison Harvey, *Feminist Media Studies*, p.6.

⁸⁷ *Ibid.*, p.7.

⁸⁸ Judith Butler, *Gender Trouble*, New York, Routledge, 1990, 236 p.

⁸⁹ Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du “sexe” : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol.20, n° 2, 2007, p. 61–90.

d'exclusions qui conforment le “dehors” nécessaire. Un “dehors” qui n'est pas absolu, mais constitutif, dans la mesure où il ne peut être pensé qu'en relation avec le discours qui l'exclut »⁹⁰. Butler et d'autres poststructuralistes et théoricien.nes queers souhaitent conserver les catégories sexe/genre, mais prônent une reconnaissance d'une diversité et d'une prolifération de ces modèles notamment par la diffusion de la diversité sexuelle à l'écran⁹¹. Ici le caractère performatif du genre le décloisonne de sa seule représentation. Le concept s'inscrit comme une pratique corporelle, mais également en tant que pratique discursive.

Retenant deux idées clés de la théorie de la performance de Butler, en l'occurrence le caractère performatif et le caractère itératif, la maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication Sarah Lécossais interroge: « les processus de (re)production du genre dans les médias »⁹². Elle postule que : « si la répétition en fait une technologie du genre, l'itération donc la séquence sérielle participe à en faire également un territoire du genre ». Elle précise que : « si le premier est parfaitement lisible dans les séries en tant que technologies de genre (en ce qu'elles font advenir le genre), le second l'est plus particulièrement dans le caractère sériel (et donc ontologiquement répétitif) de l'« objet série »⁹³. Ainsi, les séries se posent comme territoires du genre, c'est-à-dire qu'elles : « construisent le genre, le produisent et le reproduisent, le « performat », lui donnent une substance, le dispersent et, dans le même mouvement, le font passer pour allant de soi »⁹⁴. Lécossais utilise le concept de performativité de Butler afin d'illustrer une performance de la maternité et de la paternité puisque : « les personnages, dans ces situations, agissent en fonction d'un imaginaire de la « bonne » parentalité, de stéréotypes ou de normes considérées comme allant de soi. C'est d'ailleurs la répétition de ces pratiques, actes ou énoncés qui tendent à réifier une

⁹⁰ Sara Calderon, « Corps et hétéronormativité dans XXY et Le médecin de famille de Lucia Puenzon », *Genre en séries*, n°3 (2016), p.181.

⁹¹ Alexandre Baril, « Sexe et genre sous le bistouri (analytique) : interprétations féministes des transidentités », *Recherches féministes*, vol. 28, n°2, 2015, p. 132.

⁹² Sarah Lécossais, « Les séries télévisées, territoires du genre », *Recherches féministes*, vol.33, n° 1 (2020), p. 17–34.

⁹³ *Ibid.*, p.18.

⁹⁴ *Ibid.*

parentalité masculine paternelle ou féminine maternelle »⁹⁵. Ainsi la répétition signifie qu’elles deviennent évidentes, naturelles. Reprenant les réflexions de la chercheuse, nous concevons les fictions de notre corpus en tant que territoires du genre.

L’intersectionnalité

Au cours des années 1990-2000, le concept d’intersectionnalité se répand dans la recherche en sciences humaines et trouve écho dans les études sur les discours médiatiques. Cette réflexion, engendrée par le *Black Feminism* dès les années 1970, dénonce les inégalités dont étaient victimes les femmes noires. On y rejette l’expression d’une expérience universelle de la féminité qui s’ancre dans le corps et l’expérience des femmes blanches. L’intégration d’une approche intersectionnelle en sciences humaines permet la dénonciation d’une sous-représentation et d’une stéréotypisation des différentes communautés culturelles dans les médias⁹⁶. Certaines autrices exposent aussi une conformation du corps racisé afin de correspondre aux normes esthétiques propres à une culture occidentale blanche⁹⁷.

La réflexion intersectionnelle a largement été attribuée à la juriste Kimberlé Crenshaw en 1989. Elle soutient que considérer deux facteurs comme la race et le sexe de manière distincte ne rend pas compte de la façon dont les femmes de couleur vivent cette double oppression. La réflexion de Crenshaw marque un moment décisif dans la relation entre le milieu universitaire et le milieu militant et communautaire. Ne s’identifiant pas dans les mouvements féministes généraux (femme, blanche, hétérosexuelle) ni dans les mouvements antiracistes où la reconnaissance de leur expérience en tant que femmes n’était pas comprise, ces femmes afrodescendantes cherchent à exprimer la réalité particulière dont elles sont victimes à travers cette double altérité. Le terme se développe

⁹⁵ Sarah Lécossais, « Chroniques d’une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012) », Thèse de doctorat (Sciences de l’information et de la communication), Université Sorbonne Nouvelle, 2015, p.146.

⁹⁶ Émilie Herbert, « Les Héroïnes du cinéma black-british : regards masculins sur des destins de femmes (Burning an Illusion, 1981 ; Elphidia, 1987 ; Babymother, 1998) », *Genre en Séries : Cinéma, Télévision, Médias*, vol. 28 (2018), p. 29-54.

⁹⁷ bell hooks, *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*, Londres, Psychology Press, 1996, 214 p.; Sherrie McIntosh, Suzanne Winterberger et Jerra Jenrette, « Carlotta! Changing Images of Hispanic-American Women in Daytime Soap Operas », *Journal of Popular Culture*, vol.33, n° 2 (1999), p.37-48.

ensuite dans les milieux militants et académiques aux États-Unis et en Grande-Bretagne. Les chercheuses développent un outil d'analyse qui met en lumière la complexité et la dimension plurielle des inégalités sociales⁹⁸. La sociologue Sirma Bilge explique que l'intersectionnalité : « renvoie à une théorie transdisciplinaire visant à appréhender la complexité des identités et des inégalités sociales par une approche intégrée. Elle réfute le cloisonnement et la hiérarchisation des grands axes de la différenciation sociale que sont les catégories de sexe/genre, classe, race, ethnicité, âge, handicap et orientation sexuelle »⁹⁹. Elle ajoute que ce type d'approche : « va au-delà d'une simple reconnaissance de la multiplicité des systèmes d'oppression opérant à partir de ces catégories et postule leur interaction dans la production et la reproduction des inégalités sociales »¹⁰⁰. Ainsi, il importe de faire dialoguer les expériences de priviléges et d'oppression comme un ensemble et non de manière distincte.

L'analyse du corps sous la loupe intersectionnelle connaît une croissance impressionnante depuis les années 2000¹⁰¹. L'analyse intersectionnelle est ici comprise comme une analytique de pouvoir qui se compose de catégories (race, genre, classe, sexualité, handicap, etc.), ainsi que de domaines de pouvoir : structurel, hégémonique, disciplinaire, interpersonnel et de « psychique incorporé »¹⁰². La prise en compte de ce dernier, aussi appelé *embodied*, permet l'examen de la corporéité, c'est-à-dire « la manière dont le corps internalise les rapports de dominations imbriqués ou y résiste »¹⁰³. C'est cette conception du corps que nous privilégierons dans notre recherche. Nous inscrivons le corps à l'intérieur d'une institution médiatique qui contrôle le discours qu'elle produit et dans laquelle ce corps sert de marqueur des normes, des priviléges et des systèmes d'oppression. Ainsi, pour comprendre les oppressions, il est nécessaire comprendre les priviléges. Comme le mentionne Alyson Harvey: « *recognition of these differences and the relative power, privilege, and marginalization that different bodies and communities*

⁹⁸ Kimberle Crenshaw, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, n° 1 (1989), p. 140–167.

⁹⁹ Sirma Bilge, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, n° 225 (2009), p.70.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Sirma Bilge et Patricia Hill Collins, *Intersectionality*, Polity Press, Cambridge, 2016, 304 p.

¹⁰² Sirma Bilge, « Le blanchiment de l'intersectionnalité », *Recherches féministes*, vol.28 (2015), p. 16-17.

¹⁰³ *Ibid.*, p.17.

*experience is central to a critical feminist media study, as freedom from oppression is not possible only for some»*¹⁰⁴. Ces priviléges font référence aux avantages qui ne sont pas gagnés ou mérités, mais bien à ceux qui s'inscrivent dans le corps dès la naissance.

En somme, les discours présents dans les fictions télévisuelles s'appréhendent, à plus grande échelle, comme des représentations (ou constructions de sens) qui contribuent à l'élaboration des normes sociales. Ils jouent un rôle déterminant dans la compréhension des rapports de genre et s'inscrivent comme nous l'avons mentionné en tant que « territoire » du genre. L'analyse féministe intersectionnelle centrale à ce projet permet d'examiner le croisement des multiples couches d'oppression et priviléges basés sur le genre, la race, la classe, la sexualité, l'âge, les habilités, la religion, la nationalité, ou toute autre stratification sociale qui structure le paysage médiatique. Une approche intersectionnelle reconnaît ainsi les systèmes d'oppression, tels que le patriarcat ou l'hétéronormativité, comme courants qui déterminent les priviléges, mais également la marginalisation des individus et des communautés. Cette notion est centrale afin de comprendre la complexité hiérarchique des discours médiatiques dans un contexte de diffusion transnationale. Dans ce projet, nous utilisons cette approche afin de déconstruire l'objet de la recherche pour observer l'imbrication des différents rapports de pouvoir, mettre de l'avant la sous-représentation de différentes communautés culturelles et en critiquer les visions stéréotypées. Nous souhaitons également comprendre de quelles façons les fictions négocient les performances qui découlent des divers systèmes de priviléges et d'oppression à travers le système dominant patriarcal.

DESCRIPTION DU CORPUS ET MÉTHODOLOGIE

La télévision québécoise se pose comme un médium qui atteint des millions de personnes au Québec, et ce depuis plus de 70 ans. Elle agit comme un puissant vecteur de référents culturels¹⁰⁵. Les séries explorent les enjeux de société et reflètent un ensemble de normes et de priviléges. Elles ont également le pouvoir de contester ces discours hégémoniques

¹⁰⁴ Alison Harvey, *Feminist Media Studies*, p.23.

¹⁰⁵ Jean-Pierre Desaulniers, *De la famille Plouffe à la Petite Vie. Les Québécois et leurs téléromans*, Québec, musée de la Civilisation, Fides, 1996, 120 p.

et devenir porteuses de nouvelles consciences et de nouvelles représentations. À l'inverse du cinéma, leur longévité permet aux créateurs de s'adapter aux commentaires et réactions du public. Ce médium joue un rôle essentiel dans la conception d'une société d'elle-même¹⁰⁶. Elle pose également un regard critique sur les événements sociaux et permet parfois une réflexion sur l'avenir¹⁰⁷. Dans le cadre de cette thèse qui vise à mettre en lumière l'évolution des discours sur le corps, la production fictionnelle télévisuelle nous semble un matériau de choix.

Notre corpus de sources se compose de sept fictions télévisuelles qui représentent la même époque (1890-1950), dont la production s'échelonne sur plus de 30 ans et qui ont connu un certain succès auprès de la population québécoise autant par les critiques positives que les bonnes cotes d'écoute¹⁰⁸. Ces productions sont récipiendaires de nombreux prix¹⁰⁹. Plusieurs d'entre elles sont diffusées en rappel, et ce jusqu'à aujourd'hui. Le corpus constitue une sélection de fictions majoritairement produite par Radio-Canada. Ce choix, qui n'en fut pas réellement un, s'explique par le quasi-monopole de Radio-Canada sur la fiction qui met en scène le tournant du siècle depuis 1990. Certaines productions sont tout de même diffusées sur le réseau TVA dont *Au nom du père et du fils* et *Nos étés*.

Afin de répondre à nos questionnements, nous procédons à une analyse qualitative diachronique de contenu. Cette démarche offre une vue d'ensemble de l'évolution des grandes transformations de la représentation du corps à l'écran dans les fictions historiques au cours des trente dernières années. En contextualisant la création de chacune des œuvres du corpus dans son contexte sociopolitique et culturel, nous souhaitons saisir l'ambivalence du propos de ces séries dans lequel l'esthétique narrative —c'est-à-

¹⁰⁶ François-Emmanuël Boucher, Sylvain David et Maxime Prévost, « Préface. L'historicité des communautés imaginaires », dans François-Emmanuël Boucher, Sylvain David et Maxime Prévost, *Les téléséries : l'historicité des communautés imaginaires*, Montréal, Nota bene, 2016, p.7.

¹⁰⁷ Elaine Després, Marie-Chritine Lambert-Perreault, Jérôme-Olivier Allard et Simon Harel, « La série télévisée : objet de fascination, objet d'étude », dans Elaine Després, Marie-Chritine Lambert-Perreault, Jérôme-Olivier Allard et Simon Harel, *Télé en séries*, Montréal, XYZ éditeur, 2014, p.17.

¹⁰⁸ Un tableau plus détaillé de chacune des fictions se trouve en annexe.

¹⁰⁹ Pour la liste des nominations : Richard Therrien, *QuiJoueQui La référence en séries et téléromans québécois*, <https://quijouequi.com/> (Page consultée le 23 novembre 2024).

dire : « l'ensemble des choix esthétiques qui conditionnent la mise en récit »— renvoie à des rapports de pouvoir de genre asymétriques¹¹⁰.

À travers notre recherche, nous cherchons à démontrer la diversité du discours corporel. Ces discours réfèrent : « aux dialogues et autres constructions de sens (visuelles, sonores) en lien avec le personnage, de même que les points de vue élaborés concernant la réalité sociale, les identités de genre et les rapports sociaux de sexe »¹¹¹. Ce discours, que nous comprenons au sens de Hall:

*defines and produces the objects of knowledge. It governs the way that a topic can be meaningfully talked about and reasoned about. It also influences how ideas are put into practice and used to regulate the conduct of others. Just as a discourse ‘rules in’ certain ways of talking about a topic, defining an acceptable and intelligible way to talk, write or conduct oneself, so also by definition, it rules out, limits and restricts other ways of talking, of conducting ourselves in relation to the topic or constructing knowledge about it*¹¹².

Cette définition nous permet de penser que les discours présents dans les fictions télévisuelles incarnent à plus grande échelle une représentation des normes en vigueur dans une société donnée. Ils sont révélateurs des mécanismes qui permettent de choisir, d'inclure et également d'ostraciser.

Afin de répondre aux objectifs de recherche, nous avons débuté la démarche par un visionnement de type exploratoire. Pour ce faire, nous avons parcouru les premiers épisodes de plus d'une vingtaine de séries historiques québécoises¹¹³. Nous avons alors pu brosser un portrait général des principales illustrations du corps à travers l'histoire de la télévision québécoise¹¹⁴. À la suite de cette première écoute, nous avons réalisé une

¹¹⁰ Ève Gianoncelli, « Mad (wo)men ou le devenir sujet féminin : historicité et généalogie d'une conscience de genre et d'une conscience féministe », *Tv séries*, n° 17 (2020), p.1.

¹¹¹ Stéfany Boisvert, « Les masculinités télévisées et les paradoxes contemporains du genre ... », p.110.

¹¹² Stuart Hall dir., *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, London, Sage Publications, 1996, p. 44.

¹¹³ En plus des fictions de notre corpus principal, les séries suivantes ont été visionné : *Cap-aux-sorciers* (1955-1958); *Les Belles histoires des Pays d'en Haut* (1956-1970); *D'Iberville* (1967-1968); *Les forges du St-Maurice* (1972-1975); *Le temps d'une paix* (1980-1986); *Le parc des Braves* (1984-1988); *Cormoran* (1990-1993); *Montréal P.Q.* (1992-1994); *Shehaweh* (1993); *Marguerite Volant* (1996); *Les bâtsisseurs d'eau* (1997); *Le volcan tranquille* (1997-1998); *Les rescapés* (2010-2012).

¹¹⁴ Bien qu'elles ne soient pas centrales à la recherche, ces fictions seront mentionnées à quelques reprises dans l'étude à titre de complément de notre propos.

sélection plus restreinte et nous avons porté notre choix sur les fictions qui mettent en scène la période 1890-1950.

Cette époque est celle qui est la plus exploitée. Elle est également caractérisée par divers faits marquants, comme les deux guerres mondiales, la concession du droit de vote aux femmes et les Trente Glorieuses, qui présentent l'opportunité d'examiner de nombreux changements quant aux rapports de genre. La guerre transforme les rôles traditionnels des hommes et des femmes et redéfinit aussi la notion de masculinité. Dans la fiction historique, c'est un moyen utilisé pour illustrer diverses agressions corporelles et sexuelles¹¹⁵. La période représentée est également témoin de l'émergence de divers styles vestimentaires, qui offrent une nouvelle perspective sur le corps. Finalement, elle voit l'apparition de nouvelles habitudes et comportements quotidiens.

Malgré une première sélection dans le corpus de sources, le nombre d'archives était encore trop important. Nous avons recentré notre sélection sur les productions réalisées après 1990, ce qui a mené à l'élaboration d'un corpus principal de sept fictions à travers lesquelles se matérialise une variété de lieux (ville, campagne) de classes sociales (bourgeoise, paysanne), de genres, d'auteurs, de producteurs et de diffuseurs¹¹⁶. L'analyse sur une période de trente ans permet d'obtenir un panorama étendu de l'évolution du corps, puisque cette durée englobe plusieurs changements dans les discours relatifs à la diversité sous toutes ses formes. Le corpus commence en 1990, car cette année marque l'introduction d'un nouveau paradigme télévisuel pour les séries historiques, caractérisé par un format différent des productions antérieures comme *Le temps d'une paix*. Cette époque correspond également au changement dans la loi du CRTC concernant les représentations du patrimoine canadien. Comme le rappelle Véronique Nguyen :

Les politiques gouvernementales, surtout celles relatives à la mission de valorisation culturelle et identitaire, et celles qui régissent le secteur de la radiodiffusion ou le financement de la production télévisuelle, ont contribué à accroître l'importance des séries d'époque au sein des stratégies de programmation des diffuseurs. Elles ont fait de ces paysanneries un véritable créneau télévisuel durant les années 1980 à 2000. Les exigences de teneur canadienne du CRTC ont

¹¹⁵ Katherine Byrne et Julie Anne Taddeo, *Rape in Period Drama Television: Consent, Myth, and Fantasy*, London, Rowman and Littlefield, 2022, p.1.

¹¹⁶ Ces fictions ont été visionnées plus d'une fois dans leur entièreté.

aussi des répercussions sur l'industrie de la réalisation cinématographique et télévisuelle, les stations de télévision privées [ayant l'obligation] chaque année [d']avoir à leur horaire au moins 60 % de contenu canadien dans l'ensemble et 50 % de contenu canadien entre 18 h et 24 h¹¹⁷.

En 1991, le texte législatif du CRTC révise la loi de 1968 et définit la radiodiffusion comme « un service public essentiel pour le maintien et la valorisation de l'identité nationale et de la souveraineté culturelle¹¹⁸».

Les filles de Caleb (1990-1991)¹¹⁹

Les filles de Caleb, série basée sur le roman d'Arlette Cousture, met en scène le personnage d'Émilie Bordeleau, nouvellement institutrice dans une école de rang à Saint-Tite¹²⁰. La fiction retrace le parcours de l'enseignante et de Ovila Pronovost, un fils d'agriculteur qui rêve de liberté et de grands espaces. À la suite de leur mariage, les deux protagonistes subissent plusieurs épreuves et le désir de « prendre le bois » d'Ovila aura raison du couple. Gagnante de plusieurs prix Gémeaux, cette série est l'une des plus marquantes de la télévision québécoise¹²¹. L'histoire d'Émilie et d'Ovila obtient un succès immédiat. Lors de la diffusion du 2^e épisode, l'émission est interrompue puisque le lecteur de nouvelles de l'époque procède à un bulletin spécial qui annonce le déclenchement de la guerre du Golfe. Comme l'affirme le réalisateur Jean Beaudin, les gens étaient furieux et téléphonaient à Radio-Canada : « Heille nous autres on veut notre programme »¹²². Bernard Derome, alors chef d'antenne, doit apparaître en ondes et s'excuser en assurant la poursuite de l'épisode à la suite du bulletin. L'autrice Arlette Cousture mentionne également que, lors de la diffusion des épisodes le jeudi soir, certains magasins affichaient

¹¹⁷ Véronique Nguyen-Duy, « Téléséries d'époque et tourisme », *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article500/T%C3%A9l%C3%A9s%C3%A9ries_d%C3%A9p%C3%A8que_et_tourisme.html (Page consultée le 4 mars 2024).

¹¹⁸ Gouvernement du Canada, « Loi sur la radiodiffusion L.C. 1991, ch. 11 », Site web de la législation, [En ligne], <https://laws-lois.justice.gc.ca/lois/b-9.01/page-1.html>, (Page consultée le 17 juin 2025).

¹¹⁹ Fernand Dansereau et Jean Beaudin, *Les filles de Caleb*, [enregistrement vidéo], Montréal, Cité Amérique, Radio-Canada, 1990-1991, 20 épisodes.

¹²⁰ Arlette Cousture, *Les filles de Caleb : le chant du coq*, Montréal, Québec/Amérique, 1985, 526 p.

¹²¹ Danielle Aubry, « Les meilleures séries télévisuelles québécoises de grande écoute (1986-2003) », dans Elaine Després et coll., *Télé en séries*, p.435.

¹²² Jean Beaudin, « Entrevue avec Jean Beaudin et Arlette Cousture », dans Fernand Dansereau et Jean Beaudin, *Les filles de Caleb*, [enregistrement vidéo], Montréal, Cité Amérique, Radio-Canada, 1990-1991.

un panneau qui mentionnait : « Fermé ce soir, *Filles de Caleb* »¹²³. Fernand Dansereau (*Shehaweh, Le Parc des Braves*) assure la scénarisation de l'œuvre et Jean Beaudin (*Shehaweh*), la réalisation.

Blanche (1993)¹²⁴

La série *Blanche* est également basée sur un roman d'Arlette Cousture¹²⁵. *Blanche* est la fille d'Ovila et d'Émilie. Cette série est la suite des *Filles de Caleb*. Bien qu'on y retrouve certains personnages comme Émilie et Ovila, c'est l'histoire de Blanche d'abord au couvent puis en tant qu'infirmière qui constitue l'intrigue principale. Dès son jeune âge, Blanche rêve d'indépendance et souhaite plus que tout entrer à l'école de médecine à une époque où les femmes ne pouvaient y accéder. Ne se décourageant pas, elle suit son cours d'infirmière. Suivant les traces de son père, Blanche s'installe en Abitibi au début de la colonisation du territoire et devient la seule garde-malade. Elle renonce longtemps au mariage afin de s'épanouir dans sa profession. C'est finalement au terme de la série qu'elle épouse Clovis. Le dernier épisode est également marquant puisqu'il relate la mort de sa mère, Émilie. Le récit de *Blanche* est perçu comme une : « vision intimiste de la vie de femmes au Québec, au tournant du siècle »¹²⁶. Louise Pelletier et Andrée Pelletier scénarisent la fiction. Cette production est celle qui implique le plus de femmes dans les postes importants derrière la caméra. Charles Binamé (*Marguerite Volant, Un homme et son péché Le film*) agit à titre de réalisateur. Comme le roman d'Arlette Cousture ne contenait pas assez de matériel pour la série, les deux scénaristes ont également puisé dans leurs souvenirs familiaux pour ajouter du contenu à l'intrigue.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Louise Pelletier, Andrée Pelletier et Charles Binamé, *Blanche*, [enregistrement vidéo], Montréal, Cité Amérique, Radio-Canada, 1993, 11 épisodes.

¹²⁵ Arlette Cousture, *Les filles de Caleb : Le cri de l'oie blanche*, Montréal, Québec/Amérique, 1986, 553 p.

¹²⁶ « Les arts et spectacles », *Le Soleil*, lundi 31 janvier 1994, B-6.

Au nom du père et du fils (1993)¹²⁷

Au nom du père et du fils raconte l'histoire d'un médecin qui déménage dans un nouveau village des Hautes-Laurentides. En conflit constant avec le curé de la paroisse, le docteur Philippe Lafrenière fait de son mieux pour veiller sur la santé des villageois. Il développe une relation amoureuse avec une femme autochtone qui habite en marge du village, Biche, et de cette passion naît un enfant, Clovis. Étant marié, Philippe ne reconnaît pas d'emblée son fils. L'enfant, à la mort de sa mère, est confié au curé. La série met en scène les relations avec les Autochtones et les abus de la religion catholique. Basée sur le roman de Francine Ouellet, la scénarisation de la série est confiée à Robert Gauthier, Claude Héroux (*Lance et compte*) et Clément Perron et la réalisation à Richard Martin (*Les forges du Saint-Maurice, Lance et compte 1-2-3*) et Roger Cardinal¹²⁸. Selon l'éditorialiste Paul Des Rivières, tous les ingrédients du succès sont réunis dans cette série : « à commencer par l'atmosphère « canadiana » qui a fait tant de millage au pays des téléromans québécois. Des vérités sans nuance nous sommes sur la terre des Belles histoires des pays d'en haut, en 1888. Ici, les Indiens parlent français »¹²⁹. L'autrice de *Au nom du père et du fils* est ravie parce que « nous sentons, dès les premières minutes de la série, que les gens construisent un bout de pays». [...] nous avons ici un téléroman de qualité, avec de bons comédiens et des réalisateurs — Richard Martin et Roger Cardinal — qui utilisent avec intelligence même les clichés les plus éculés »¹³⁰. La série est l'une des seules de notre corpus à traiter la question autochtone. Nous avons visionné la suite de *Au nom du père et du fils, Le sorcier* (1995). Cette production n'est toutefois pas incluse dans le corpus principal puisqu'elle n'a pas connu le même succès que les autres.

¹²⁷ Claude Héroux, Clément Perron, Robert Gauthier et al., *Au nom du père et du fils*, [enregistrement vidéo], Montréal, Communications Claude Héroux International, 1993, 13 épisodes.

¹²⁸ Francine Ouellet, *Au Nom du Père et du Fils*, Montréal, La Presse, 1988, 626 p.

¹²⁹ Paul Des Rivières, « Le goût amer de l'Histoire », *Le Devoir* (7 mars 1993), C-2.

¹³⁰ *Ibid.*

À l'ombre de l'épervier (1998 et 2000)¹³¹

C'est en Gaspésie, dans un village nommé l'Anse-aux-Corbeaux, que le public voit prendre vie les personnages du roman éponyme de Noël Audet¹³². Ce dernier s'est vendu à plus de 70 000 exemplaires avant son adaptation télévisuelle¹³³. Si l'auteur du roman souhaite dépeindre autre chose que le simple portrait social et historique de la Gaspésie, celui-ci est surpris lorsqu'il assiste au tournage : « dans le scénario retenu par Radio-Canada, il y a une accentuation de l'aspect politique par rapport à mon roman. Je n'ai rien contre ça parce qu'en Gaspésie, l'exploitation des pêcheurs s'est cristallisée autour du phénomène linguistique. Dans mon roman, les Robin parlent français. Dans la télésérie, ils parlent anglais »¹³⁴. La critique télévisuelle Louise Cousineau affirme que les producteurs en ont fait une saga d'amour et de révolte¹³⁵. Amour entre Pauline et Noum et amour avec la Gaspésie et le fleuve. Toutefois, le célèbre couple de l'Anse se voit confronté aux aléas du marché de la pêche, dominé dans la série par les Anglais et aux diverses manifestations de la modernité. Ayant de plus en plus de difficulté à faire face aux épreuves de la vie, Noum s'exile en mer. La première partie de la série se termine avec la « mort de Noum ». L'histoire se poursuit deux ans plus tard. Pauline possède le magasin général avec son fils Clovis, tandis que Noum, qui a survécu au naufrage, s'installe à Québec. Guy Fournier (*D'Iberville, Jamais deux sans toi et Peau de banane*) et Robert Favreau scénarisent. Favreau assure également la réalisation.

Nos étés (2005-2008)¹³⁶

Cette saga couvre l'histoire du Québec sur plus de cent ans à travers le récit de deux familles, l'une bourgeoise de Montréal et l'autre cultivatrice dans le village fictif de Cap-sur-Mer. Au fil des étés, le public suit l'évolution des liens qui unissent ou déchirent

¹³¹ Guy Fournier, Robert Favreau, *L'ombre de l'épervier*, [enregistrement vidéo], Montréal, Verseau International, Radio-Canada, 1998, 13 épisodes.

¹³² Noël Audet, *L'ombre de l'épervier*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, 514 p.

¹³³ « Bientôt à l'écran », *La Presse* (14 décembre 1997), B-3.

¹³⁴ Didier Fessou, « Silence on tourne! », *Le Soleil* (20 septembre 1997), D-4.

¹³⁵ Louise Cousineau, « La Gaspésie en vedette dans une télésérie L'Ombre de l'épervier est une saga d'amour et de révolte », *La Presse* (20 septembre 1997), D-2.

¹³⁶ Anne Boyer, Michel d'Astous et al., *Nos étés*, [enregistrement vidéo], Montréal, Duo Productions et Cirrus Communications, 2005-2008, 29 épisodes.

les personnages tandis que se déroulent les grands moments de l'histoire du XX^e siècle (les années folles, la crise économique, la Deuxième Guerre mondiale, le FLQ). Les sept femmes de la lignée matrilinéaire des Desrochers personnifient un moment de l'histoire. Maria est la représentante de la première époque, suivie de Nora, d'Anaïs, d'Évelyne, de Laure-Lou et de Marie. Les trois premières saisons comptent chacune dix épisodes. La quatrième saison ne totalise que cinq épisodes en raison de coupes budgétaires¹³⁷. Le duo composé d'Anne Boyer et de Michel d'Astous (*L'heure bleue*, *Le gentleman*, *Yamaska*, *Les poupées russes* et *Deux frères*) assure l'écriture de la série. Contrairement aux autres productions du corpus, plusieurs réalisateurs et réalisatrices se relaient derrière la caméra, dont Lyne Charlebois (*Toute la vérité* et *La promesse*), Jean-François Asselin (*Plan B* et *Les pêcheurs*), Alain Desrochers (*Musée Eden* et *Les Bougon, c'est aussi ça la vie*), Philippe Gagnon (*Yamaska*), Francis Leclerc (*5^e rang, mensonges*, *Les beaux malaises*, *Apparences* et *Les rescapés*), Sophie Lorrain (*Portrait-robot*, *Nouvelle adresse*, *La Galère* et *Fortier*) et Nicolas Monette (*C.A* et *3 x rien*).

Musée Eden (2010)¹³⁸

Musée Eden raconte l'histoire de Camille et de Florence Courval, deux sœurs qui, à la suite de la mort de leur oncle, héritent du Musée Eden, célèbre pour la reconstitution des meurtres les plus sordides. Accompagnées du journaliste Étienne Monesty et du Dr. Boyer, les protagonistes nous font découvrir le Montréal de 1910 empreint de violence et de criminalité, mais également plaque tournante des innovations médico-légales. La série emprunte aux codes de la série policière et s'inspire de la célèbre histoire de Jack L'éventreur. Le scénariste Gilles Desjardins souhaite mettre de l'avant une version différente de la trame historique au tournant du XX^e siècle qui, selon lui, illustre jusque-là surtout le monde agricole¹³⁹. Produite par Sophie Deschênes (*Avant le crash*, *Les*

¹³⁷ Paul Cauchon, « Télévision - Une quatrième et dernière saison pour Nos étés », *Le Devoir*, 23 janvier 2007, <https://www.ledevoir.com/culture/medias/128307/television-une-quatrieme-et-derniere-saison-pour-nos-etes> (Page consultée le 25 octobre 2024)

¹³⁸ Gilles Desjardins et Alain DesRochers, *Musée Eden*, [enregistrement vidéo], Montréal, Production Sovimage, Radio-Canada, 2010, 9 épisodes.

¹³⁹ Gilles Desjardins, « Suppléments », dans Gilles Desjardins et Alain DesRochers, *Musée Eden*, [enregistrement vidéo], Montréal, Production Sovimage, Radio-Canada, 2010, 9 épisodes.

bombes et 19-2) et réalisée par Alain Desrochers, la fiction compte neuf épisodes. Malgré le souhait de toute l'équipe de poursuivre pour une deuxième saison, le coût de production était trop important pour Radio-Canada. Ce projet télé fut le premier texte de Gilles Desjardins pour la télévision qui signe par la suite le scénario de *Les Pays d'en haut*.

Les Pays d'en haut (2016-2021)¹⁴⁰

Énième adaptation du roman de Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché*, le récit met en scène les principaux personnages connus du grand public¹⁴¹. Dans une version plus moderne, plus « cowboy » du triangle amoureux constitué de Donalda, Séraphin et Alexis, la série dépeint la trame du récit de colonisation de Sainte-Adèle. Les habitants subissent les aléas politiques, économiques et environnementaux, en plus de jongler avec les différentes sautes d'humeur de Séraphin, maire de la paroisse. Avec cette série, Gilles Desjardins offre une version progressiste de l'œuvre de Grignon qui s'accompagne de réflexions actuelles. Sylvain Archambault (*Cheval-serpent, Mensonges, Les Lavigeure : La vraie histoire, Bob Gratton, ma vie, my life* et *Le négociateur*), Yan Lanouette Turgeon (*Portrait-robot, L'imposteur* et *Unité 9*) et Yan England (*Les bracelets rouges* et *l'Échappée*) réalisent la série.

Notre corpus composé de sept fictions télévisuelles produites depuis 1990 représente la période historique des années 1890-1950. À partir de ces sources, nous avons étudié l'évolution des discours sur le corps produits par des auteurs.trices, producteurs.trices et réalisateurs.trices qui, comme nous le montrons dans les chapitres suivants, se transforment au gré des changements sociaux. Les équipes d'artisan.nes derrière la caméra des séries de notre corpus sont majoritairement masculines. Cette considération offre de multiples opportunités à l'examen des relations de pouvoir entre les différents acteurs.trices du processus de création et le contenu des fictions. Nous avons réalisé pour chacune des sept fictions des fiches analytiques des différents personnages principaux (voir un exemple à la Figure 1). Cette étape nous a permis d'emblée de

¹⁴⁰ Gilles Desjardins, Sylvain Archambault et Yan Lanouette Turgeon, *Les Pays d'en haut*, [enregistrement vidéo], Montréal, Productions Sovimage et Encore Télévision, Radio-Canada, 2016-2018, 30 épisodes.

¹⁴¹ Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché*.

confirmer que les corps à l'écran illustrent très peu de diversité. Le visionnement des quatre premiers et du dernier épisodes des séries permet de cerner les principaux récits relatifs au corps. Quatre thématiques émergent : le corps et le territoire, le corps et la médecine, le corps maternel et le corps revendiqué. Ces thématiques constituent les quatre chapitres d'analyse du corps à l'écran dans la thèse. Elles offrent une pluralité de perspectives et permettent de nuancer les interprétations. Ce grand découpage a mené à la création d'une grille qui constitue l'outil principal de référence pour l'application des résultats.

Figure 1
Fiche analytique des personnages

<u>Nom</u> : Amanda Lafresnière
<u>Série</u> : Au nom du père et du fils
<u>Origine ethnique</u> : Canadienne française
<u>Classe</u> : Bourgeoise
<u>Orientation sexuelle</u> : Hétérosexuelle
<u>Situation matrimoniale</u> : Mariée
<u>Handicap</u> : Non
<u>Religion</u> : Catholique
<u>Métier</u> : Secrétaire
<u>Relation avec d'autres personnages</u> : Femme du docteur, mère de deux jeunes filles.

Source : Jessie Morin.

Par la suite, nous avons réalisé un visionnement complet des 168 épisodes. De cette écoute intensive, nous avons produit une analyse détaillée des différentes œuvres. Pour chacun des épisodes, nous avons colligé les références relatives au corps à travers les discours verbaux et visuels dans la grille. Comme plusieurs études qui exploitent un contenu audiovisuel, nous avons accordé une attention particulière aux bruits et à la

musique qui complètent le discours visuel par l'ajout ou l'amplification d'émotions particulières. Le silence est inclus puisqu'il peut également s'avérer significatif au propos énoncé. Nous nous intéressons également aux mécanismes de mise en scène des corps (plans de caméra, couleurs, etc.) ce qui génère une composante supplémentaire à l'interprétation. Notre grille conserve des traces des observations et dégage une vue d'ensemble du discours corporel pour chaque série. Elle illustre également l'évolution qui peut s'avérer significative entre le premier et le dernier épisode d'une production.

Afin d'enrichir l'analyse, nous avons procédé à une analyse paratextuelle de chacune des séries. Cette considération se concrétise par l'examen des entrevues des différents acteurs du milieu (production, réalisation et jeu) et de la critique culturelle. Nous avons également eu recours aux données statistiques recensées dans les répertoires écrits ainsi que dans les rapports annuels des grands diffuseurs afin d'obtenir des informations concernant la représentation à l'écran, la popularité des séries et le portrait de l'auditoire¹⁴². À ces renseignements, nous ajoutons le contenu des chroniques de la presse écrite, notamment celles de Louise Cousineau, Richard Therrien et Hugo Dumas, afin de dégager une compréhension de la réception critique de chaque série. Ces critiques permettent de comprendre l'acceptation de la proposition télévisuelle ou la remise en question de celle-ci. Ces textes constituent un témoignage d'une voix de l'époque, qui plus est une voix qui trouve écho dans la population générale. Leurs propos sont mobilisés afin d'enrichir le portrait que nous traçons du contexte de diffusion. Ces commentaires ponctuent les cinq chapitres de la thèse. Finalement, nous portons une attention particulière au matériel de promotion de chacune des fictions, coffrets DVD de collection, sites internet et pages Facebook relatives aux séries afin de comprendre les outils de communication mis en œuvre pour rejoindre les différents publics. Ces considérations ne sont pas centrales à la recherche, mais elles permettent de bien situer les fictions dans leur contexte de production et de réception. Cette étape mène à l'écriture du premier chapitre.

¹⁴² Jean-Yves Croteau et Pierre Véronneau, *Répertoire des séries, feuilletons et téléromans québécois: de 1952 à 1992*, Montréal, Publications du Québec, 1993, 692 p.; Radio-Canada, *Rapports annuels*, [En ligne], <https://cbc.radio-canada.ca/fr/transparence-et-engagement/finances/rapports-annuels>, (page consultée le 7 décembre 2022).

La dernière étape de notre méthodologie consiste en une analyse comparative des fictions du corpus afin de démontrer une diversification du discours concernant le corps. Dans cette optique, une méthodologie particulière et une revue de littérature plus détaillée apparaîtront au début de chacun des chapitres. Chacune des scènes retenues lors de la prise en note de la grille est, selon la thématique, interprétée et comparée afin de démontrer une variété de discours et en retracer l'évolution au fil des années. L'analyse détaillée effectuée précédemment permet de replacer ces scènes particulières dans le contexte global de la série et ainsi démontrer une continuité ou une rupture dans l'arc narratif principal. Les fictions visionnées à l'étape 1 sont utiles afin d'ancrer et de consolider les observations. Cette dernière étape confirme les principales interprétations et résultats de la recherche.

PLAN DE LA THÈSE

Afin d'observer la diversité des récits sur le corps à l'écran, la thèse se divise en cinq chapitres d'analyse. Au terme de ces cinq chapitres, nous serons en mesure de tracer les grandes lignes de l'évolution du discours corporel présent dans les fictions télévisuelles historiques québécoises. Le premier chapitre pose les bases des différents facteurs qui participent à la création, mais également à la réception du corps à l'écran. Pour ce faire, les fictions sont mises en relation avec le contexte social de production ainsi qu'avec les différentes transformations du processus de visionnement. Pour éclairer les façons dont les différentes références au passé sont transmises au public, nous démontrons le passage d'une approche identificatoire-affective et relative aux émotions à une transmission pédagogique et informationnelle qui se base sur les faits. Afin de le prouver, nous abordons deux grands discours, soit l'un sur la médecine et l'autre sur les revendications féministes. Dans le but de consolider notre argumentaire, nous avons également procédé à une analyse des paratextes sériels qui fonctionnent selon la même logique.

Les quatre chapitres suivants constituent le cœur de l'analyse sur les représentations du corps à l'écran. Le paysage québécois et canadien est au cœur de l'identification à l'imaginaire national. Ainsi, les différentes façons dont le corps

expérimente son milieu sont propices à l'analyse des normes de genre, d'ethnie, de race et de classe. Le corps masculin fort et endurant est valorisé à travers le récit sur la colonisation. La mise en scène des espaces sauvages inscrit un récit colonial marqué sur les corps autochtones. L'esthétisme des grands espaces s'avère également un lieu de performance d'une masculinité hégémonique blanche dans les fictions du corpus. À travers la figure de la femme-nature développée par Julie Ravary-Pilon, nous appliquons l'idée de l'agentivité du corps féminin à l'extérieur. Cette relation se pose, d'une part, comme un moyen pour les femmes à l'écran de reprise en contrôle de leur propre récit et, d'autre part, dans l'affirmation d'un bien-être sensoriel et d'une sexualité libérée des contraintes sociales. L'esthétique narrative de la ville nuance et reconfigure les corps genrés, sexués et racisés. La construction symbolique de la ville conditionne la démonstration de la sexualité et la violence qui s'illustrent dans la dépravation des mœurs. La reconstitution de l'espace urbain du début du siècle offre une vision de lieux nouveaux qui, par la mise en scène des corps, contribue à l'affirmation de stéréotypes ethnoraciaux et de classes.

Lorsque des chercheuses féministes explorent la distinction entre le sexe et le genre, Rouch, Dorlin et Fougeyrollas-Schwebel soutiennent : « qu'elles critiquent alors les manières dont les sciences, surtout biologiques, ont contribué à construire des corps humains sexués/genrés. Plus généralement, le “biologique” étant le lieu de repli historique du statisme ontologique, de la justification naturelle de l'inné »¹⁴³. Dans ce troisième chapitre, nous voyons comment, à travers le discours sur la douleur corporelle, les protagonistes féminins sont restreints à leur génitalité et à leur fragilité, alors que les personnages masculins sont mis de l'avant pour leur force virile et leur capacité impressionnante de résistance à la douleur. Les différents procédés techniques, notamment le gros plan et une trame sonore particulière encouragent cette perception. La fragilité corporelle féminine est aussi analysée à partir des personnages de prostituées dans *Musée Eden*. Nous constatons, à travers le discours visuel, que l'objectivation de ces corps renforce l'idée de passivité et de victimisation de la femme. Nous portons une attention

¹⁴³ Hélène Rouch, Elsa Dorlin et Dominique Fougeyrollas-Schwebel, *Le corps, entre sexe et genre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 15.

particulière aux techniques de production et de réalisation dans la proposition d'images qui accentuent et encouragent les différences entre les corps biologiques des hommes et des femmes, à différents niveaux selon l'ethnicité, ce qui confirme l'idée de la bicatégorisation entre les deux sexes au profit d'une supériorité masculine, blanche et québécoise.

La mère est l'un des personnages récurrents des fictions québécoises. Ces séries permettent la monstration de femmes qui expriment leur agentivité à travers la maternité. En questionnant ce modèle, le quatrième chapitre démontre que l'archétype de la mère forte de caractère, omniprésent dans ces séries, n'échappe pas à un ensemble de discours normatifs, patriarcaux et parfois antiféministes centrés sur le corps féminin. Le contrôle du corps enceint, autant par les personnages masculins que par les institutions, victimise et infantilise les mères en devenir. La famille nombreuse étant un référent identitaire important de la culture québécoise, la fiction nationale a présenté la figure maternelle comme l'incarnation d'un matriarcat. Cette démonstration du pouvoir féminin à l'intérieur du foyer s'exprime en contrepartie par la représentation de personnages masculins faibles dans les fictions des années 1990. L'apparition d'un discours progressiste et contemporain sur la paternité, au tournant des années 2000, renforce une maternité hégémonique qui demeure ancrée dans l'imaginaire collectif québécois. Ce faisant, la fiction historique normalise les attentes vis-à-vis des mères et réassigne les femmes à leur genre.

Depuis les années 1960, les revendications féministes et lgbtqia2s+ portent le corps au cœur de la lutte contre un système patriarcal (contrôle du corps par les institutions, démocratisation de la contraception, légalisation de l'avortement). Comme le montre le cinquième chapitre, la fiction historique offre l'opportunité d'observer le traitement de ces multiples revendications concernant le corps à travers la représentation d'un passé antérieur à ces différents mouvements. Le droit à l'interruption de grossesse constitue l'un des enjeux majeurs des revendications féministes des années 1970 à 1990. Dans les années 1990, quelques séries font mention de cette intervention, mais rien n'est visuellement présenté. Pourtant à deux reprises dans la fiction historique, nous assistons à la démonstration d'avortements clandestins. Nous souhaitons, dans ce dernier chapitre, mettre en lumière l'articulation du discours sur ces pratiques de l'époque. Nous nous

attardons également à la mise en scène de viols. En plus de la scène elle-même, nous inscrivons ces événements dans le récit narratif global de la série afin de comprendre l'impact des décisions prises par les personnages. Nous observons, entre autres, les différents discours portés par les personnages (masculins et féminins) extérieurs, mais témoins de ces événements. En procédant de cette façon, nous portons un regard sur ce qui pourrait être une réaction masculine à l'émancipation féminine ou une acceptation féminine d'un discours patriarcal.

CHAPITRE 1

LES MODES DE TRANSMISSION DU PASSÉ À L'ÉCRAN : LA SÉRIE DE FICTION HISTORIQUE, DE L'ÉMOTION À L'INFORMATION

En octobre 2022, la plateforme Netflix intègre la télésérie historique québécoise *Les filles de Caleb* (1989-1990) à son catalogue. Peu de temps après, le géant américain procède au retrait du deuxième épisode de la série puisqu'on y voit le personnage d'Ovila costumé en roi mage, le visage peint en noir. Les réactions contre ce *blackface* se font alors entendre dans l'espace public québécois. Malgré le déploiement d'argumentations distinctes, les chroniqueur.euses se montrent tou.te.s en défaveur de la position adoptée par la plateforme américaine. Ces personnes qui, de prime abord, défendent des idées couvrant un large spectre politique partagent pourtant la même indignation et déplorent les mesures mises en place par le géant américain. À travers ces textes d'opinion, les médias construisent un discours souvent nostalgique qui associe la télésérie, le patrimoine et l'identité des Québécois.es¹. Si cet épisode médiatique témoigne de l'attachement toujours actuel à ces productions passées, il met également en lumière l'évolution des mentalités. Ce cas génère une réflexion sur les grands changements dans le paysage télévisuel des dernières années

¹ Emilie Nicolas, « Questionner comme Émilie Bordeleau », *Le Devoir* (20 octobre 2022), <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/765691/chronique-questionner-comme-emilie-bordeleau> (page consultée le 4 mars 2024); Hugo Dumas, « Netflix joue au curé avec Les filles de Caleb », *La Presse* (17 octobre 2022), <https://www.lapresse.ca/arts/chroniques/2022-10-17/netflix-joue-au-cure-avec-les-filles-decaleb.php> (page consultée le 4 mars 2024); Hugo Meunier, « Les filles de Caleb sur Netflix: Au-delà du blackface », *Urbania* (14 octobre 2022), <https://urbania.ca/article/les-filles-de-caleb-netflix-blackface> (page consultée le 4 mars 2024); Mathieu Bock-Côté, « Les filles de Caleb, la dernière victime des wokes », *Journal de Montréal* (14 octobre 2022), <https://www.journaldemontreal.com/2022/10/14/les-filles-de-caleb-dernieres-victimes-des-wokes> (page consultée le 4 mars 2024); Olivier Du Ruisseau, « Le retrait d'un épisode des Filles de Caleb continue de faire réagir », *Le Devoir* (13 octobre 2022), <https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/763965/le-retrait-d-un-episode-des-filles-de-caleb-continue-de-faire-reagir#:~:text=Netflix%20a%20> (page consultée le 4 mars 2024); Jean Siag, « Épisode retiré des Filles de Caleb : « C'est une erreur de vouloir effacer l'histoire », croit Roy Dupuis », *Le Soleil* (13 octobre 2022), <https://www.lesoleil.com/2022/10/14/episode-retire-des-filles-de-caleb--cest-une-erreur-de-vouloir-effacer-lhistoire-croit-roy-dupuis-9485fc1884da2f5c73299aee71a00b11/> (page consultée le 4 mars 2024).

qui transforment les rapports qu’entretient le public avec les productions culturelles et, dans notre cas particulier, avec la représentation du passé.

Dans ce premier chapitre d’analyse, nous réfléchissons aux facteurs qui influencent les mises en scène du corps dans notre corpus de séries. Pour ce faire, nous observons, dans un premier temps, les principales composantes de ce type de production, le contexte social et les changements technologiques qui mènent au renouvellement des pratiques de visionnement, ainsi que l’évolution des paradigmes télévisuels. Nous ne pouvons évidemment pas dépeindre un portrait complet de l’histoire du Québec et de la télévision. Toutefois, nous retenons quelques marqueurs temporels qui nous semblent signifiants dans la compréhension de la mise en scène du corps et son rapport aux différentes thématiques explorées dans cette thèse. Dans un deuxième temps, nous réfléchissons à l’évolution des approches dominantes quant à la transmission du passé à l’écran. Nous souhaitons démontrer que si les séries de fictions historiques s’inscrivent dans les trois grands paradigmes télévisuels développés par Yves Picard (le téléroman, la télésérie et la sérietélé), leur genre historique leur confère des caractéristiques supplémentaires qui méritent d’être exposées afin d’enrichir les réflexions sur les différentes représentations du corps dans ce type de productions. Nous postulons que le processus de transmission des différents pans de la trame historique québécoise par le biais des productions de notre corpus constitue un facteur déterminant dans les façons d’appréhender leur compréhension. D’une logique relevant davantage d’un phénomène affectif, appelant aux émotions, dans les fictions du corpus des années 1990 (*Les Filles de Caleb, Blanche, Au nom du père et du fils* et *L’ombre de l’épervier*), on note l’intégration plus importante d’une composante informative et pédagogique dans les séries après le tournant des années 2000 (*Nos étés, Musée Eden* et *Les Pays d’en haut*).

Au Québec, les recherches sur les séries de fictions télévisuelles historiques demeurent marginales. Outre les travaux de Demers qui constituent le point d’ancrage des études sur ce type de production dans la recherche québécoise, quelques chercheur.es s’y sont intéressés à travers les thématiques de la famille, la condition féminine et la religion

entre autres choses². Dans sa thèse de doctorat, l'historien Frédéric Demers explique la popularité de la télésérie *Les Filles de Caleb* à l'intégration de référents culturels identitaires de la culture québécoise. Il démontre que l'imaginaire national et historique des Québécois d'héritage canadien-français se définit dans la production de Jean Beaudin, à partir de trois pôles culturels distincts : la francité, la canadianité et la continentalité. La langue française, la religion catholique, l'appartenance à la terre, l'homogénéité, le terroir et les familles nombreuses représentent la francité. Le Nouveau-Monde, soient les grands espaces naturels, la nordicité, le nomadisme et l'Autochtone symbolisent la canadianité. Finalement, la continentalité est associée au monde anglo-saxon : l'urbanité, le capitalisme, l'économie industrielle et la laïcité. Bien que Demers se soit concentré sur la télésérie les *Filles de Caleb*, il est possible de constater rapidement que ces référents parfois stéréotypés se retrouvent dans les séries historiques produites dans les années 1990-2000. Les représentations changent toutefois quelque peu à compter des années 2010. Les trois pôles culturels exposés par Demers différencient la fiction télévisuelle historique québécoise des autres fictions du même type à l'international. À la suite de ces observations préliminaires, il semble d'ores et déjà pertinent d'analyser les représentations du corps à travers ces pôles identitaires, puisqu'ils concernent les grosses familles (reproduction, sexualité, etc.), la ruralité (effort physique, le travail de la terre, la pratique de la religion et le contrôle du corps féminin par l'Église), et l'homogénéité (diversité et intégration de corps marginaux).

Les autres études sur les séries de fictions historiques au Québec réfléchissent à la relation entre ce que Benjamin Mathieu nomme la période représentée, celle mise en scène à l'écran, et la période représentante, qui correspond au moment de diffusion³. Dans son mémoire de maîtrise, Mathieu réfléchit à la famille sous l'angle de la transmission générationnelle dans le téléroman *Le temps d'une paix* (1980-1986). À travers l'œuvre de Pierre Gauvreau, il cherche à comprendre l'articulation des rapports qu'entretiennent les

² Caroline Fontaine, « Les représentations de la famille dans la série *Nos étés* », Mémoire de maîtrise (études françaises), Université Sherbrooke, 2010, 162 p; Mario Tremblay, « La mémoire religieuse et les téléromans historiques au Québec », mémoire de maîtrise. (sciences des religions), Université du Québec à Montréal, 2011, 122 p.; Benjamin Mathieu, « Les relations intergénérationnelles dans *Le Temps d'une paix* : ruptures et continuités », Mémoire de maîtrise (Études québécoises), Université du Québec à Trois-Rivières, 2015, 167 p.

³ Benjamin Mathieu, « Les relations intergénérationnelles dans *Le Temps d'une paix...* », p.4.

personnages avec le passé, le présent et le futur. Le chercheur note plusieurs points d'ancrage entre ce qui est illustré à l'écran et la période de production à travers le personnage principal d'une mère indépendante et forte qui choisit la carrière à la vie de famille. L'étude de Mathieu, comme la plupart des recherches sur la série historique, analyse la fiction en fonction de l'influence de la société contemporaine sur la représentation du passé.

Le mémoire de Caroline Fontaine témoigne davantage de la mise en récit de la trame historique québécoise du XX^e siècle et celle présentée dans *Nos étés* (2005-2008)⁴. La chercheuse en études françaises s'interroge sur l'évolution de la famille à travers le prisme du genre dans la saga télévisuelle d'Anne Boyer et Michel d'Astous. Fontaine révèle un décalage important entre l'atteinte de la famille idéale et le désir d'émancipation des femmes⁵. Pour ce faire, elle opte pour une mise en parallèle de la trame historique et sociale du Québec depuis 1900 et celle dépeinte dans la série. Toutefois, comme elle le note en ouverture de son mémoire, elle ne produit aucune comparaison entre les deux récits et préfère dresser les grandes tendances de représentations.

Si les études portent sur l'analyse d'une seule fiction, la mobilisation de plus d'une série permet une analyse plus détaillée du rapport au présent. C'est ce que fait Mario Tremblay dans son mémoire de maîtrise⁶. Plus précisément, il souhaite comprendre l'évolution de la mémoire religieuse dans le passage à la modernité à travers quatre téléromans. Tremblay est l'un des auteurs qui exploite le plus de parallèles entre la période représentée (fiction) et la période représentante (réel). À travers la figure du prêtre et de la femme catholique, il constate que moins la religion est significative dans le récit, plus le discours sur l'émancipation de la femme se développe, ce qui se définit notamment par une liberté sexuelle féminine plus assumée à l'écran. En faisant dialoguer la société dans laquelle s'inscrit la fiction et l'œuvre elle-même, Tremblay met de l'avant l'importance du contexte social de production d'une série.

⁴ Caroline Fontaine, « Les représentations de la famille dans la série...».

⁵ *Ibid*, p. iv.

⁶ Mario Tremblay, « La mémoire religieuse et les téléromans ... ».

À l'exception de Tremblay, les travaux réfléchissent à partir d'un corpus composé d'une seule production. Nous postulons qu'une vision d'ensemble selon une perspective diachronique est révélatrice d'une évolution des pratiques et permet d'appréhender différemment les connaissances déjà produites. Les chercheur.euses comprennent la fiction historique québécoise à travers ces représentations et son rapport à la période représentée et représentante. Ils et elles n'interrogent pas l'influence des pratiques de visionnement, des approches, des stratégies et des mécanismes propres à l'évolution du médium télévisuel dans la transmission des connaissances du passé. C'est ce que nous proposons de faire au cours de ce chapitre. Pour y arriver, nous situons les fictions de notre corpus dans le contexte de diffusion afin de contribuer à une meilleure compréhension du rôle des modalités d'élaboration des discours sériels propres aux séries de fictions historiques québécoises.

Dans la première partie du chapitre, nous réfléchissons aux principales façons dont les chercheurs appréhendent le passé à l'écran. Nous explicitons d'abord le concept d'histoire profane en tant que notion clé dans l'approche des séries de fictions télévisuelles historiques. Si en se situant en dehors du champ académique, ces productions favorisent une compréhension du passé, elles ont la possibilité de générer des alternatives interprétatives. Mélange entre représentation du passé et valeurs contemporaines, les chercheur.es interrogent sa capacité à œuvrer et à transformer les mentalités actuelles. Nous nous attardons ensuite aux études sur la fiction historique en tant que dispositif de transmission d'un grand récit national. Ce dernier, s'il répète les éléments d'une culture dominante, contribue depuis les dernières années à l'intégration de nouvelles mémoires. Finalement, la fiction télévisuelle historique demeure un produit qui a pour lieu de divertir. Nous observons de quelles façons se définissent les affects et les plaisirs et plus largement leur influence sur les rapports mémoriels. Au cours des prochaines lignes, nous présentons les études qui sont les plus influentes pour notre recherche et qui construisent notre façon d'appréhender le concept de séries de fictions historiques télévisuelles québécoises.

La deuxième partie du chapitre expose les trois paradigmes télévisuels québécois développés par Yves Picard : le téléroman, la télésérie et la sérietélé⁷. Pour chacun d'entre eux, nous explorons les principaux changements et événements marquants dans l'histoire de la télévision en termes d'œuvres produites, mais également de pratiques de visionnement qui, selon nous, influence les rapports mémoriels. Nous postulons que de la télévision cathodique à la diffusion en continu dans un contexte transnational et transmédia, en passant par le VHS et la télécommande, la transformation des modes de visionnements témoigne de l'évolution des rapports qu'entretient le public avec les productions sérielles, en plus d'enrichir les réflexions sur la représentation de référents culturels québécois à l'ère d'une diffusion transnationale.

Dans la dernière partie du chapitre, nous bonifions le modèle de la télésérie et de la sérietélé explicité par Picard avec l'intégration de caractéristiques supplémentaires qui illustrent les mécanismes employés dans la diffusion des références historiques. Nous portons une attention spécifique aux procédés par lesquels se transmettent les connaissances du passé. Afin d'appuyer notre argumentaire sur l'évolution des approches, nous analysons les paratextes sériels de la série la plus ancienne de notre corpus, *Les filles de Caleb*, et ceux de la plus récente, *Les Pays d'en haut*. Ainsi, dans une logique relative aux émotions, le village d'Émilie est créé afin que le public puisse « vivre » comme Émilie. Au contraire, la page web associée à la série *Les Pays d'en haut* se veut un musée du patrimoine québécois qui poursuit la logique pédagogique et factuelle de la fiction. Au terme de ce chapitre, nous serons à même de justifier l'appellation *séries de fictions télévisuelles historiques* que nous employons dans cette thèse.

1.1 LA FICTION TÉLÉVISUELLE HISTORIQUE COMME OBJET D'ÉTUDE

Depuis l'avènement de la télévision, la fiction historique connaît une très grande popularité. Comparativement à d'autres genres télévisuels, ces productions qui dépeignent différentes époques sont souvent critiquées, car elles présentent un produit qui « trouble

⁷ Yves Picard, « Du téléroman à la sérietélé ou comment la fiction télévisuelle québécoise transite de l'oralité à la visualité », dans Marie-Christine Lambert-Perreault, Jérôme-Olivier Allard, Elaine Després et Simon Harel, dir., *Télé en séries*, Montréal, XYZ Éditeur, p. 81-92.

and disturb professional historians – have troubled and disturb historians for a long time »⁸. La série historique a un pouvoir certain dans la conception du passé que se font les téléspectateur.trices⁹. Beaucoup plus accessible que les écrits scientifiques produits par des historiens professionnels, elle ouvre la porte à une histoire populaire qui marque la société¹⁰. Dans un contexte de diffusion transnationale, il s'agit également d'une des seules vitrines d'accès au passé d'autres cultures. À cet effet, certains chercheur.es soulèvent la question d'une hégémonie culturelle puisque la majorité des productions télévisuelles historiques à succès résultent d'une création américaine ou britannique, à tout le moins celles qui sont les plus diffusées¹¹.

Le caractère historique de la fiction joue un rôle dans la mémoire collective à travers un imaginaire national (re)construit selon l'époque¹². La mémoire collective est ici comprise comme une notion qui réfère à l'ensemble de la conscience, des compréhensions et de l'expression historique d'une culture¹³. D'abord critiquée pour la « vérité » historique de son contenu, très tôt les chercheurs tentent d'examiner l'influence de la fiction historique dans la conception que se font les spectateurs de leur passé, mais aussi de leur présent. La fiction historique est souvent réfléchie en tant que vecteur d'un grand récit national.

1.1.1 Histoire profane, image passée : vecteur des valeurs contemporaines

Une fois les premiers questionnements sur la notion de « vérité historique » dépassés, les chercheurs concluent rapidement que la fiction historique se constitue d'un amalgame

⁸ Robert A. Rosenstone, « The Historical Film: Looking at the Past in the Postliterate Age », dans Marcia Landy, dir. *The Historical Film: History and Memory in Media*, London, The Athlone Press, 2001, p. 50.

⁹ Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on History*, London, Routledge, 2006, 176 p.

¹⁰ Pam Cook, *Screening the Past*, London, Routledge, 2004, 263 p.

¹¹ Marjolaine Boutet, Laurence Cros et Marie-Jeanne Rossignol, « Fiction historique anglo-américaine : culture populaire au service de l'Histoire ou derniers feux d'une hégémonie culturelle? », *Le Temps des médias*, vol.2, n° 37 (2021), p.16.

¹² Patrice Groulx, *Pièges de la mémoire, Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous*, Hull, Les Éditions Vents d'ouest, 1998, 436 p. ; Jocelyn Létourneau, *Passer à l'avenir : histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Boréal, 2000, 194 p.

¹³ Gary R. Edgerton, *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*, Kentucky, University Press of Kentucky, 2001, p.4.

entre une perception d'authenticité historique (passé) et une représentation de valeurs contemporaines (présent) propre à la société dans laquelle l'œuvre est produite. Cette combinaison se construit dans un ensemble cohérent essentiel à l'adhésion du public envers ce qui lui est présenté. Peu importe le propos de la série ou de l'époque représentée, la construction demeure la même : un portrait réaliste et plus ou moins juste du passé à travers notamment le visuel (décors, costumes, etc.), les événements historiquement prouvés (guerres, crise économique, etc.) et la présence de valeurs contemporaines à l'époque de production.

Cette distinction entre l'histoire en tant que discipline scientifique (savante) et l'histoire élaborée par la fiction (populaire) mène des chercheurs comme Marc-André Éthier et David Lefrançois à retenir le concept d'*histoire profane*¹⁴. Pour ces derniers, ce type d'*histoire* englobe : « tout discours à vocation publique (par opposition à intime, privée), voire populaire, qui traite du passé sans afficher l'ambition de respecter, en tout ou en partie, les codes, normes et pratiques dits savants »¹⁵. Ils précisent qu'elle « ne se prétend presque jamais « vraie » (sinon dans ses grandes lignes), mais veut presque toujours distraire, récréer, voire faire diversion [...] à travers différentes formes, elle s'incarne dans une variété de discours qui se retrouvent dans différents médias »¹⁶. Comme elle n'obéit pas aux mêmes règles que l'*histoire universitaire*, l'*histoire profane* peut mobiliser, notamment à travers la fiction télévisuelle, des mémoires marginalisées qui n'ont pas fait l'objet d'études approfondies et du même coup encourager les chercheurs à s'intéresser à de nouvelles questions de recherche¹⁷. Même s'il est convenu que ces productions soient fictionnelles et ne représentent pas un passé exact, elles doivent toutefois offrir une perception de « réalisme », d'authenticité. Par ses mécaniques de production d'un récit, la fiction illustre l'incarnation de la grande histoire à travers le parcours individuel des personnages, ce qui entraîne un sentiment familier chez le

¹⁴ Marc-André Éthier et David Lefrançois, dir., *Mondes profanes: enseignement, fiction et histoire*, Québec, Presse de l'Université Laval, 2021.

¹⁵ Marc-André Éthier et David Lefrançois, « Histoire et fiction, un regard global », dans Marc-André Éthier et David Lefrançois, *Mondes profanes: enseignement, fiction et histoire*, Québec, Presse de l'Université Laval, 2021, p.9.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

téléspectateur¹⁸. Ce processus s'apparente à un réseau discursif constitué notamment de souvenirs préalables.

Certains auteur.trices affirment que la fiction historique, au-delà d'une simple représentation de valeurs contemporaines à travers une image du passé, façonne une nouvelle conception du présent¹⁹. L'historienne culturelle Małgorzata Rymsza-Pawlowska abonde dans ce sens et démontre que certaines séries ont un véritable impact sur les mentalités sociales et politiques. Dans son article, elle réfléchit à l'influence de la minisérie américaine *Roots* (1977). Dans cette fiction qui retrace le passé esclavagiste des États-Unis, l'autrice affirme que: « *while the former helped to give viewers a new sense of life under slavery, the latter worked to make new identification, which might change ideas about racial relations in the contemporary moment* »²⁰. Avec ce récit, la population est confrontée à une vérité passée que l'image rend encore plus réelle. Pour Antoine Faure et Emmanuel Taïreb, la fiction historique permet : « d'explorer un autre écart entre les valeurs, les comportements, ou les émotions des acteurs sociaux de l'époque et les nôtres, pour mesurer jusqu'à quel point leur expérience du monde ressemble ou s'éloigne de ce que nous connaissons »²¹. Suivant cette idée, la représentation des acquis féministes et des débats actuels est aussi matière à être analysée.

Cette sous-section nous permet donc de concevoir la fiction historique comme une vision du passé empreinte de représentations présentes. Si les questions sur l'authenticité historique sont toujours tapies dans l'ombre, les créateur.trices de ces productions posent un regard et contestent les enjeux sociaux contemporains.

¹⁸ Gary R. Edgerton, *Television Histories...*, p.4.

¹⁹ Elizabeth Fox-Genovese, « Scarlett O'Hara: The Southern Lady as New Woman », *American Quarterly*, vol.33, n° 4 (1981), p.396-397.

²⁰ Małgorzata J. Rymsza-Pawlowska, « Broadcasting the Past: History Television, "Nostalgia Culture," and the Emergence of the Miniseries in the 1970s United States », *Journal of Popular Film and Television*, vol.42 (2014), p.88.

²¹ Antoine Faure et Emmanuel Taïeb, « L'histoire à l'épreuve des séries », *Tv/Séries*, n° 17(2020), p.5.

1.1.2 Un récit national collectif

Comme l'ont démontré Benedict Anderson et Pierre Nora dans leurs ouvrages fondateurs, les identités nationales existent dans les représentations²². Si en dépeignant un portrait du passé les productions télévisuelles historiques ne remplacent pas totalement la mémoire historique, elles explorent le concept de nation et participent à la construction des mémoires collectives²³. Ce concept attribué au sociologue Maurice Halbwachs au milieu du XX^e siècle se renouvelle au courant des années 1970²⁴. Dans ce contexte, la distinction traditionnelle établie par les travaux entre histoire et mémoire s'estompe. Les chercheuses et chercheurs de différents domaines s'approprient le concept et démontrent que les interprétations du passé sont teintées par les perspectives et les enjeux politiques, culturels et esthétiques du présent²⁵. Les historiens Jacques Mathieu et Jacques Lacoursière, dans leur ouvrage *Les mémoires québécoises*, abordent également ce lien entre le passé et le présent en soulignant l'importance des sensibilités lorsqu'on adopte une perspective axée sur les mémoires²⁶. Ils notent également les liens entre l'individuel et le collectif dans le recours à la mémoire. Dans ce contexte, l'idée nous semble pertinente pour la thèse, car elle souligne le caractère prépondérant et institutionnalisé de certaines mémoires qui constituent un grand récit national, tandis que d'autres restent en marge.

Une approche par les mémoires mène également à une étude des représentations imaginaires ou mythiques qui se dégagent d'expériences vécues et qui marquent les mémoires collectives²⁷. Pour Mathieu et Lacoursière les mythes :

constituent en sommes les leçons apprises de l'histoire et rejoignent les éléments essentiels de la vision du monde. Ils agissent comme une série de mots vedettes qui se réfèrent aux traditions et transmettent à chacun un message codé de la culture du groupe. Ils sont des projections dans le passé de valeurs ou de préoccupations

²² Benedict Anderson, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Éditions Verso, 2006 (1983), 256 p.; Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris Gallimard, 2007, 1664 p.

²³ Sonja de Leeuw, « Television Fiction: A Domain of Memory », dans Erin Bell et Ann Gray, *Televising History Mediating the Past in Postwar Europe*, London, Palgrave Macmillan, 2010, p.141.

²⁴ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1950, 204 p.

²⁵ Nicole Neatby et Peter Hodgins, dir., *Settling and Unsettling Memories Essays in Canadian Public History*, Toronto, University of Toronto Press, 2012, p.11.

²⁶ Jacques Mathieu et Jacques Lacoursière, *Les mémoires québécoises*, Québec, les Presses de l'Université Laval, 1991, p.19.

²⁷ *Ibid.*

contemporaines d'où leur fonction sociale très nette. Ils créent une mémoire nostalgique, empreinte de fierté²⁸.

Pour Pierre-Paul Ferland, le mythe diffuse une *signification* associée à une figure précise (événement, individu, objet, lieu, récit) qui suscite des émotions²⁹. Il se pose comme un récit construit à partir de symboles à valeur archétypale qui aide un individu et une société à structurer la réalité en se basant sur des références partagées³⁰.

La culture populaire œuvre à l'établissement, la perpétuation et l'actualisation des mythes, figures et symboles³¹. Les fictions télévisuelles historiques s'inscrivent comme un puissant vecteur dans l'articulation des mythes nationaux³². Au cours des vingt dernières années, de nombreuses études sur le cinéma et la télévision se sont intéressées aux mécanismes de construction, ainsi qu'aux techniques de diffusion à l'œuvre dans la mise en scène de la nation à travers les productions historiques³³. Ces fictions s'inscrivent en tant que dispositifs de compréhension, mais également d'élaboration de l'identité nationale. Elles ont joué un rôle clé dans l'affirmation du concept d'identité nationale auquel s'attachent les composantes de genre et d'ethnicité³⁴. La fiction historique est considérée comme élément de premier ordre dans la construction de la mémoire collective et de l'imaginaire national. L'articulation des représentations des grands récits nationaux et plus largement d'une conscience de l'identité collective mène les chercheurs Pierre Beylot et Raphaëlle Moine à nommer ce type de productions « fictions patrimoniales ». Pour ces derniers, cette désignation multiplie les perspectives de questionnement puisqu'elle permet de les interroger « dans leur fonction mémorielle, dans leur capacité à proposer la mise en scène d'un héritage collectif, à constituer une communauté de

²⁸ *Ibid.*, p.18.

²⁹ Pierre-Paul Ferland, « Une nation à l'étroit : Américanité et mythes fondateurs dans les fictions québécoises contemporaines », Thèse de doctorat (études littéraires), Université Laval, 2015, p.13.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Karine Hébert, « La mère de tous les maux », dans Anne Caumartin, Julien Goyette, Karine Hébert et Martine-Emmanuelle Lapointe, dir., *Je me souviens, j'imagine : essais historiques et littéraires sur la culture québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2021, p.299

³² Sonja de Leeuw, « Television Fiction: A Domain of Memory », p.141.

³³ Jérôme De Groot, *Making History Past in Contemporary Historical Fictions*, New York, Routledge, 2016, p.49.

³⁴ Marcia Lady, *The Historical Film History and Memory in Media*, London, The Athlone Press, 2001, p. 1.

spectateurs « unifiée » par un passé commun »³⁵. Le choix du terme met en lumière l'illustration d'un récit collectif national dans ce type de productions.

Au Québec, Frédéric Demers s'intéresse également à la production du récit national à travers le concept d'imaginaire national et historique des Québécois dans la télésérie *Les Filles de Caleb*³⁶. Cet imaginaire se constitue des représentations de la nation, ses composantes, ses particularités, mais également : « ce qui touche aux représentations d'une inscription particulière dans le temps — temps révolu, temps présent, temps à venir — et d'un parcours collectif³⁷ ». Il démontre comment l'imaginaire national et historique des Québécois d'héritage canadien-français se définit dans *Les filles de Caleb*, à partir de trois pôles culturels distincts : la francité, la canadienité et la continentalité. À travers ces derniers, le public développe une conception de la nation.

L'historien Olivier Côté explore également le grand récit national canadien à travers l'analyse des dix-sept épisodes du docudrame Canada : *A People's History/Le Canada : Une histoire populaire*. Il démontre que la production « constitue une refondation imaginaire de l'ordre libéral canadien, une mise en récit du passé telle que l'envisagent les élites libérales actuelles du pays »³⁸. À travers son étude, il réfléchit à la prise en compte des mémoires marginales et s'intéresse aux mécanismes d'inclusion et d'exclusion par lesquels ce récit empreint des valeurs libérales actuelles offre une représentation de l'Autre. Les réflexions de Côté s'inscrivent dans la tendance générale où les études récentes démontrent que les « nouvelles » mémoires, notamment celles des communautés marginalisées à travers l'histoire, trouvent leur place dans les créations historiques récentes³⁹. La fiction se constitue en tant que lieu de prédilection dans l'élaboration de ces mémoires, puisqu'il s'agit d'un intermédiaire extérieur au milieu académique. Si ce type de productions articule une vision de l'identité nationale, elles peuvent également offrir une image alternative de l'Autre et complexifier le grand récit

³⁵ Pierre Beylot et Raphaëlle Moine, dir., *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran : contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, France, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p.16.

³⁶ Frédéric Demers, « La mise en scène de l'imaginaire national et historique du Québec ... », p.37.

³⁷ *Ibid.*, p.37-38.

³⁸ Olivier Côté, « Mise en récit du passé à la télévision canadienne : ... », p.3.

³⁹ Faye Wood, *Period Drama*, p.44.

connut du grand public⁴⁰. Plusieurs mécanismes œuvrent à la diversification de la narration comme l'intégration d'une expérience de l'esclavage ou encore par le choix d'acteurs noirs dans un récit connu sur l'histoire européenne⁴¹.

L'intégration de ces nouveaux récits doit tenir compte de plusieurs facteurs afin de correspondre aux attentes mémoriales du grand public. En effet, certain.es chercheur.euses démontrent que les différents portraits du passé ne doivent pas déstabiliser les connaissances préalables des téléspectateur.trices. Les images présentées doivent correspondre à un champ sémantique cohérent avec les connaissances préalables⁴². À cet effet, l'effet nostalgique (dont nous discutons plus loin) œuvre à l'acceptation d'une mémoire multiple en phase avec les différents processus de reconnaissance des communautés marginalisées. Le portrait de l'unicité du récit national, qu'il soit conservateur ou qu'il intègre de nouvelles mémoires dépend largement des grandes institutions et des créateurs et créatrices. Notre corpus de séries est diffusé sur deux grands réseaux, Radio-Canada et TVA, et des hommes composent majoritairement l'équipe de production. Si l'identité des gens derrière la caméra ne peut constituer l'unique variable explicative des représentations à l'écran, elle influence toutefois la mise en scène des corps⁴³. Même si les créateurs et créatrices doivent faire preuve d'ingéniosité et de créativité pour réaliser des productions de qualité à une fraction du prix d'ailleurs, elles sont parmi celles qui coûtent le plus cher au Québec⁴⁴. Elles représentent donc un risque pour les diffuseurs qui en confient les rênes à un groupe restreint de personnes. Outre l'identité de genre, Mary Jane Miller souligne que « *white people should not tell First Nations stories. Anishnabe should not tell certain Dene stories. Read, listen to, or watch the particular work of a person who belongs to a family, a clan, a band, a nation – or two or many. The voice is not only individual and rooted in a specific place, time, and*

⁴⁰ Jérôme De Groot, *Making History Past in Contemporary Historical Fictions*, p.50.

⁴¹ Marjolaine Boutet, Laurence Cros et Marie-Jeanne Rossignol, « Fiction historique anglo-américaine... », p.17.

⁴² Sonja de Leeuw, « Television Fiction: A Domain of Memory », p.140.

⁴³ Anna Lupien et Francine Descarries, *L'avant et l'arrière de l'écran : L'influence du sexe des cinéastes sur la représentation des hommes et des femmes dans le cinéma québécois récent*, Montréal, Réalisatrices équitables, 2013, 31 p.

⁴⁴ Véronique Nguyen-Duy, « Téléséries d'époque et tourisme », *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article500/T%C3%A9l%C3%A9s%C3%A9ries_d%C3%A9poque_et_tourisme.html (Page consultée le 4 mars 2024).

*tradition; that voice creates an imaginative place that is often strange to those who do not live there*⁴⁵». L'absence de personnes autochtones dans les postes clés de création des séries peut s'avérer problématique et est susceptible d'occulter certains points de vue dans la narration et dans la façon de mettre en scène les corps⁴⁶. L'identité des créateurs et créatrices n'est pas une finalité en soi en ce sens où un homme peut dépeindre une vision féministe du corps féminin au même titre qu'une femme peut en présenter un portrait misogyne. Cependant, une plus grande diversité d'acteurs et d'actrices offre davantage d'opportunités d'accéder à différents points de vue basés sur diverses expériences.

1.1.3 Fiction historique : affects et plaisirs

La popularité incontestable des fictions télévisuelles historiques des dernières années mène les chercheurs à s'intéresser aux affects et plaisirs liés à la mise en scène du passé. Ces travaux mettent de l'avant le caractère culturel et idéologique de ces notions et les pose comme une des composantes essentielles de la fiction historique⁴⁷. Le plaisir développé dans l'écoute de ces productions a, d'une part, été associé à la facture visuelle⁴⁸. Cette dernière se constitue des paysages, des décors et des costumes. Ces éléments procurent un sentiment d'émerveillement chez le public. Il s'agit d'une façon pour les téléspectateur.trices de s'évader. Une série comme *Downton Abbey* met en scène une nature bucolique de l'Angleterre du début du XX^e siècle où le majestueux domaine de la famille est mis de l'avant en plus des nombreux costumes qui ajoutent au prestige de la facture visuelle. Si une série comme *Peaky Blinder* (2013-2022) n'offre pas le décor enchanteur et paisible de *Downton Abbey* (2010-2015), la qualité visuelle des décors offre une vision impressionnante de l'Angleterre au lendemain de la Première Guerre mondiale. La mise en scène de la série favorise un sentiment d'évasion de la réalité. Ces traits

⁴⁵ Mary Jane Miller, *Outside Looking In Viewing First Nations Peoples in Canadian Dramatic Television Series*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2008, p.3.

⁴⁶ *Ibid*, p.45.

⁴⁷ Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, New York, Routledge, 2006, p.3.

⁴⁸ Robert Niemi, *History in the Media: Film and Television*, California, ABC-CLIO, 2006, p.xxi.

caractéristiques des productions historiques récentes doivent être articulés en termes de compréhension entre le rapport au passé et les affects ressentis⁴⁹. Au Québec, une série comme *Musée Eden* met en scène un décor impressionnant du Montréal du début du XX^e siècle dans lequel s'inscrit une esthétique similaire du cadavre féminin. Le plaisir éprouvé par une facture visuelle spectaculaire éclipse l'horreur normalement ressentie à la vue d'un corps mort⁵⁰. L'abondance de scènes de sexualité et de violence explicites participe également aux émotions ressenties. Ces scènes spectaculaires, même dans le cas d'un viol, sont des éléments qui attirent le regard vers le récit du passé⁵¹.

Les chercheur.euses réfléchissent le concept de nostalgie et le rapport du public à ces productions. Les fictions télévisuelles historiques déclenchent des émotions relatives à la nostalgie, mais sont également productrices de récits nostalgiques⁵². Ce sentiment revêt à la fois un caractère individuel, mais également collectif⁵³. Ainsi, les médias jouent un rôle clé dans la formation de la mémoire collective d'une société donnée à travers ce processus de nostalgie⁵⁴. Une série comme *Downton Abbey* par exemple invite à un regard nostalgique conservateur rassurant pour le public⁵⁵. Au cours des dernières années, le contexte de diffusion transnationale dans lequel s'inscrivent de grandes plateformes de diffusion en continu comme Netflix développe un créneau « nostalgie », ce qui a pour effet d'occidentaliser l'émotion ressentie⁵⁶.

La chercheuse Stefanie Armbruster a identifié deux niveaux d'intervention de la nostalgie⁵⁷. Le premier est la nostalgie créée intentionnellement par les producteur.trices

⁴⁹ Jérôme De Groot, *Making History Past in Contemporary Historical Fictions*, p.179.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Julie Anne Taddeo, « Introduction: Doing History in the Age of *Downton Abbey* », *Journal of British Cinema and Television*, vol. 16, n°1 (2019), p.5.

⁵² Katharina Niemeyer, *Media and Nostalgia Yearning for the Past, Present and Future*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, 255 p.

⁵³ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, p. xvi.

⁵⁴ Fred Davis, « Nostalgia, Identity, and the Current Nostalgia Wave », *The Journal of Popular Culture*, vol 11, n° 2 (1977), p.421.

⁵⁵ Andrew Higson, « Nostalgia is Not What it Used to Be: Heritage Films, Nostalgia Websites and Contemporary Consumers », *Consumption Markets & Culture*, vol.12, n°2 (2014), p.122.

⁵⁶ Kathryn Pallister, *Netflix Nostalgia. Streaming the Past on Demand*, Maryland, Lexington Books, 2019, 268 p.

⁵⁷ Aeleah Soine, « When Women Were Nurses: Gender Nostalgia, and the Making of Historical Heroines », dans Katherine Byrne, Julie Anne Taddeo, and James Leggot, *Diagnosing History Medicine in Television Period Drama*, Manchester, Manchester University Press, 2022, p.130.

d'une série comme *Stranger Things* (Netflix, 2016-) qui prend place dans les années 1980 et qui est empreinte de la culture populaire du temps. Ou encore des suites comme la fiction *Gilmore Girls : A Year in the Life* (Netflix, 2016) permettant au public de renouer avec les personnages qu'ils ont vu grandir il y a plus de 15 ans. Au Québec, la trilogie de films de Ricardo Troji (1981, 1987 et 1991), la suite *d'Un gars, une fille* (Tou.tv, 2024-) ou de *La Petite Vie* (Tou.tv, 2023) répondent également à cette catégorie. D'autre part, la chercheuse associe la nostalgie à la pratique de visionnement à un moment donné. Dans ce cas, les producteurs n'ont pas créé de manière intentionnelle le sentiment nostalgique. À titre d'exemple, la chercheuse Katrine Pallister affirme que: « *when watching a show like Friends on Netflix; the content itself isn't nostalgic, but viewing it twenty years later, the audience typically responds with feelings of nostalgia* »⁵⁸. Au Québec, des chaînes comme Prise deux et ARTV ainsi que les plateformes Tou.tv, Crave et d'autres répondent à ce phénomène et permettent de garder les œuvres vivantes.

Les séries analysées dans le cadre de cette thèse répondent à ces deux niveaux de manifestations. Évidemment, les téléspectateur.trices ne souhaitent pas revivre la période 1850-1950 où les maladies étaient souvent sans remède et où l'on mourait beaucoup plus tôt, etc. Pourtant, les représentations de cette époque se rattachent à un temps où la vie semblait moins complexe, où les gens passaient plus de temps dans la nature, où il y avait moins de pollution et moins de stress. Un sentiment d'une vie plus simple, le retour de certaines traditions et une définition binaire des genres peuvent ainsi résonner chez certaines personnes. Comme l'affirme Stéfany Boisvert, les fictions historiques télévisuelles peuvent conforter ou encore déstabiliser les téléspectateur.trices dans leur conception du passé et pour certains, « envier l'idéalité ou la simplicité des modèles de jadis »⁵⁹. Ryan Lizardi, professeur en communication, nomme ce phénomène la nostalgie narcissique, c'est-à-dire lorsque : « *audiences connect emotionally to nostalgic content without really acknowledging the historical conditions of the past* »⁶⁰. De ce fait, certaines

⁵⁸ Stefanie Armbruster, *Watching Nostalgia: An Analysis of Nostalgic Television Fiction and Its Reception*, Bielefeld, Transcript, 2016, p.12.

⁵⁹ Stéfany Boisvert, « Les masculinités télévisées et les paradoxes contemporains... », p.443.

⁶⁰ Ryan Lizardi, *Mediated Nostalgia: Individual Memory and Contemporary Mass Media*, Lanham, Lexington Books, 2014, p.7.

personnes peuvent éprouver une nostalgie de ce temps ancien en éclipsant les difficultés de l'époque.

Le concept de nostalgie réfère aussi à l'expérientiel. Il remémore une pratique culturelle importante au Québec, celle d'être assis quotidiennement devant le téléviseur. Il s'agissait pour certains d'un moment rassembleur, pour d'autres, d'une pratique intime qui symbolise un moment particulier de la vie. Comme l'affirme le chercheur Pierre-Luc Lortie, l'écoute des fictions télévisuelles au Québec est : « l'occasion de se réunir autour de quelque chose de commun et de familier, de chaleureux et de rassurant »⁶¹. La nostalgie touche aux émotions, ravive le sentiment d'une période dans laquelle on souhaite retourner ou à tout le moins que l'on considérait comme plus simple à certains égards, un rituel réconfortant du visionnement d'un "programme" que l'on regardait jadis. Ainsi, une série comme *Les filles de Caleb* peut raviver de nombreux souvenirs.

La fiction historique télévisuelle, si elle ne relève pas de la pratique historienne, permet toutefois une compréhension du passé et de la nation. Tout comme l'affirme Fernand Dumont dans la *Genèse de la société québécoise*, l'identité est inséparable de ses récits : « cette littérature devait infiniment compter dans la prise de conscience de la nation; elle a alimenté l'imaginaire collectif, la symbolique littéraire »⁶². Il ajoute que ce sont les discours qui « racontent l'histoire de la nation, en font voir le développement dans le temps, la gratifient d'une mémoire collective [...] Sans être liés les uns aux autres par des relations concrètes, les individus se reconnaissent une identité commune à certains signes et symbole qui sont partagés dans les récits »⁶³. Dans ce contexte, nous postulons que les récits mis en scène dans les productions de fiction historique participent également à la compréhension d'une identité nationale par la diffusion et la répétition de signes et de symboles propres à une société.

Mise en scène qui œuvre au sentiment d'authenticité, ce genre télévisuel se réfléchit également à partir d'enjeux contemporains. Vecteur d'un grand récit national,

⁶¹ Pierre-Luc Lortie, *L'écoute de téléromans au Québec : une pratique culturelle de communication et d'expérience communautaire*, Mémoire de maîtrise (communication), Université du Québec à Montréal, 2008, p.1.

⁶² Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Québec, Les Éditions du Boréal, 1993, p.121.

⁶³ *Ibid*, p.15-16

elle révèle les traces de la colonisation et du patriarcat. Elle offre également l'opportunité d'explorer les mécaniques à l'œuvre dans l'intégration de nouvelles mémoires. Dans cette thèse, nous serons donc à même d'observer les négociations des mémoires à l'intérieur de la représentation du tournant du XX^e siècle, et ce sur une période de 30 ans (1990-2021). La fiction historique demeure un outil de divertissement et doit être perçue comme telle. Ainsi, pour plaire, les productions actuelles s'inscrivent dans une logique transnationale et transmédiarique dans laquelle la monstration du corps dans des mises en scène impressionnantes participe au « réalisme » du produit et à sa popularité.

1.2 ÉVOLUTION DES TROIS PARADIGMES TÉLÉVISUELS

La télévision québécoise ne cesse d'évoluer depuis sa création en 1952. Elle témoigne de nouvelles générations d'artisan.nes, de changements culturels, sociaux, politiques, économiques et technologiques. La Société Radio-Canada adapte plusieurs romans du terroir dès ses débuts à la radio puis à la télévision. Dans les années 1980 et 1990, la fiction télévisuelle historique connaît ses belles heures comme en témoignent les cotes d'écoute très importantes. Ces dernières années, faute de financement nécessaire, elle se fait plus rare, mais permet toujours une réécriture du passé québécois.

1.2.1 Le téléroman: *Des belles histoires des pays d'en haut au Temps d'une paix*

L'histoire du téléroman débute en 1953 avec *La famille Plouffe* (Radio-Canada, 1953-1959). Si notre corpus de séries de fictions télévisuelles historiques s'inscrit après 1986, cette première ère de diffusion constitue un héritage influent dans les productions postérieures⁶⁴. Quelques-unes de ces œuvres sont encore aujourd'hui rediffusées et elles exercent donc une influence certaine dans le paysage télévisuel québécois qui justifie l'intérêt de s'y attarder.

⁶⁴ Pierre Barette, « Cinéma et séries télé au Québec : entre tradition et mondialisation », *Spirale*, n° 285 (2024), p.38.

La télévision apparaît dans un monde en transformation, témoin de l'émergence d'une culture de masse, produit de l'entre-deux-guerres⁶⁵. La radio et le cinéma d'abord, puis la télévision par la suite, se positionnent comme marqueurs de ce renouveau culturel à l'heure de la Révolution tranquille, une période qui est synonyme d'un rejet des modèles traditionnels et qui mène à l'adoption de nouvelles pratiques de consommation⁶⁶. La télé devient un moyen de choix dans la diffusion de l'information et des idées modernes⁶⁷. L'historien Paul André Linteau affirme que le réseau Radio-Canada, « concentré presque entièrement au Québec, se trouve à favoriser l'émergence d'une nouvelle solidarité québécoise, la conscience chez les téléspectateurs de toute la province, de former non seulement un même vaste auditoire, mais aussi une société distincte, possédant des traits et des besoins collectifs qui lui sont propres »⁶⁸. La popularité du petit écran ne se dément pas. En 1953, 9.7% des foyers québécois détiennent un téléviseur et seulement sept ans plus tard, 88.8% peuvent visionner les *Belles histoires des Pays d'en haut*. Cette nouvelle technologie orchestre les soirées autant en ville qu'en campagne où jusqu'à la fin des années 1950, tout le monde regarde les mêmes émissions⁶⁹. *La famille Plouffe*, *Le Survenant* (Radio-Canada, 1954-1957), *La Soirée du hockey* (Radio-Canada, 1952-2004) et *La Poule aux œufs d'or* (Radio-Canada, 1958-1966, TVA, 1993-) ne sont que quelques exemples de productions qui ravissent les familles québécoises.

Durant la première décennie, Radio-Canada est le seul diffuseur. En 1958, la nouvelle loi sur la radiodiffusion ouvre la voie à l'entreprise privée par la transmission des pouvoirs et la création du Conseil de la Radiotélévision canadienne (CRC) en 1968⁷⁰. Cela mène à une privatisation et à une libéralisation des ondes et met fin au monopole de la société d'État. C'est ainsi que débute l'histoire des autres réseaux. En 1961, la chaîne privée Télémétropole, aujourd'hui TVA, est lancée. L'objectif de la chaîne est d'offrir un

⁶⁵ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, dir., *Histoire du Québec contemporain tome II : Le Québec depuis 1930*, Québec, Les Éditions Boréal, 1989 p.387.

⁶⁶ Gérard Laurence, « Le début des affaires publiques à la télévision québécoise, 1952-1957 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 36, n° 2 (1982), p. 213.

⁶⁷ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, dir., *Histoire du Québec contemporain tome II : Le Québec depuis 1930*, p. 392.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p.390.

⁷⁰ À partir de 1978, c'est le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC).

contenu différent de celui produit à Radio-Canada, notamment par l'ajout d'émissions de variétés⁷¹. En 1968, c'est au tour de Radio-Québec (aujourd'hui connue sous le nom de Télé-Québec) de faire sa place en ondes. Dans la foulée des années 1980, la câblodistribution rend plus facilement accessibles les grands réseaux américains et diversifie le choix des productions offertes.

À travers cette première partie de l'histoire de la télévision se dessine également celle d'un genre particulier, le téléroman. Le 6 septembre 1952 marque les débuts de la télévision francophone au Québec. L'année suivante, le premier téléroman entre en ondes et impose la spécificité de la production québécoise. Dès 1960, la Société Radio-Canada fait la promotion de ses téléromans sous le slogan « Ces œuvres qui nous ressemblent ». Le téléroman, genre des dramatiques produites au Québec entre 1960 et 1985, se construit dans son rapport à l'identité nationale québécoise⁷². L'historienne Sophie Imbeault ajoute que l'engouement pour ces œuvres est tellement fort qu'à la fin des années 1950, « l'heure consacrée au téléroman a remplacé celle du chapelet »⁷³.

En 1970, les premiers chercheurs définissent les principales composantes de ce genre et le distinguent des autres productions télévisuelles, comme le feuilleton français ou le soap-opéra américain⁷⁴. Il se caractérise par une diffusion hebdomadaire de récits continus ou discontinus. Des romanciers écrivent ces productions et elles sont enregistrées en studio. À travers un rythme lent, ce type de productions met en évidence « un trait de l'identité nationale : sa langue distinctive, en Amérique et son oralité particulière dans le

⁷¹ Florian Sauvageau, « La télévision de Radio-Canada et l'évolution du Québec de la boutique unique au grand bazar », dans Denis Monière et Florian Sauvageau, *La télévision de Radio-Canada et l'évolution de la conscience politique au Québec*, Québec, Publications de l'Université Laval, 2012, p.14.

⁷² Véronique Nguyen-Duy, « Le téléroman ou la construction d'un emblème télévisuel de l'identité culturelle et politique québécoise », dans Denis Monière et Florian Sauvageau (dir.), *La télévision de Radio-Canada et l'évolution de la conscience politique au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, p.40.

⁷³ Sophie Imbeault, *Une histoire de la télévision au Québec*, Montréal, Fides, 2020, p.17.

⁷⁴ Annie Mear, *Recherches québécoises sur la télévision*, Québec, Éditions coopératives Albert Saint-Martin, 1980, 210 p.; Véronique Nguyen-Duy, *L'évolution du discours critique sur la télévision, les soaps opéras et les téléromans*, Québec, Éditions du musée de la civilisation, 1995, 21 p. ; Véronique Nguyen-Duy, *Comparaison du téléroman québécois, des soaps opéras américains et des telenovelas d'Amérique latine*, Québec, Éditions du musée de la civilisation, 1996, 67 p.

monde »⁷⁵. Jean-Pierre Desaulniers, professeur et chercheur spécialiste du téléroman, émet l'idée que : « le téléroman est un genre télévisuel particulièrement apprécié des Québécois, principalement parce qu'il constitue un reflet de la société »⁷⁶. La théorie du « reflet-miroir » a : « l'intérêt d'orienter l'analyse de la société et de ses images — présentées dans le discours téléromanesque — sur certains traits distinctifs et sur les rôles mis en valeur dans la configuration des personnages, afin de susciter la reconnaissance d'un soi collectif, de son expérience et de son langage »⁷⁷. Critiquée depuis, la théorie du reflet-miroir pousse toutefois la réflexion quant à une représentation de traits identitaires de la population québécoise à travers ces productions. Le téléroman est considéré comme un genre national distinct⁷⁸. Selon la chercheuse en communication Véronique Nguyen-Duy, le téléroman illustre : « la cristallisation cathodique de notre spécificité sociale et culturelle, le genre emblématique d'une culture proprement québécoise »⁷⁹. Parmi les productions historiques marquantes de cette période, mentionnons *Les belles histoires des Pays d'en haut, d'Iberville* (Radio-Canada, 1967-1968), *Les forges de Saint-Maurice* (Radio-Canada, 1972-1975) et *Le temps d'une paix* (Radio-Canada, 1980-1986).

1.2.2 La télésérie: *Des filles de Caleb* à *L'ombre de l'épervier*

Plusieurs réflexions sur l'identité de la nation québécoise marquent les deux dernières décennies du XX^e siècle. Ces diverses considérations se manifestent dans les récits fictionnels. Le rejet de l'accord du lac Meech a, selon Frédéric Demers, influencé la réception du personnage d'Émilie dans *Les Filles de Caleb*. Il affirme que la volonté d'Émilie et sa capacité d'action : « répondaient à la quête d'affirmation du Québec telle qu'énoncée dans le discours social au lendemain de l'échec de l'accord du lac Meech, en

⁷⁵ Yves Picard, « Du téléroman à la sérietélé ou comment la fiction télévisuelle québécoise transite de l'oralité à la visualité », p.83.

⁷⁶ Jean-Pierre Desaulniers cité dans Renée Legris, *Le téléroman québécois, 1953-2008*, Québec, Septentrion, 2013, p.144.

⁷⁷ *Ibid.*, p.82.

⁷⁸ Pierre Barette et Yves Picard, « La série québécoise du nouveau millénaire: une sérietélé distinctive », *Alternative francophone*, vol.1, n^o 8 (2014), p.109.

⁷⁹ Véronique Nguyen-Duy, « Le téléroman ou la construction d'un emblème télévisuel de l'identité culturelle et politique québécoise... », p.40.

1990. Il postule que suite à l'événement : « les Québécois francophones avaient, si ce n'est le besoin, à tout le moins le désir de suivre un personnage de la trempe d'Émilie Bordeleau »⁸⁰. L'échec des deux référendums sur l'indépendance de la province marque également cette période. La rivalité entre les Canadiens français et les Canadiens anglais est présente dans plusieurs séries de fictions historiques québécoises.

Si les mouvements féministes éclatent au cours des années 1960 et 1970, la fin des années 1980 et 1990 témoignent d'un *backlash*⁸¹. Ce phénomène se perçoit dans le monde de la production télévisuelle où une scénariste comme Lise Payette, ouvertement féministe, est critiquée pour la représentation qu'elle fait des hommes, notamment de son célèbre Jean-Paul Bello dans *Les dames de cœur* (Radio-Canada, 1986-1989)⁸². Ces opinions, qui ne font pas l'unanimité, permettent un débat dans l'espace public et une discussion sur les représentations des hommes et des femmes à l'écran⁸³. Dix ans plus tard, en 1998, l'émission d'affaires publiques *Enjeux* diffuse un reportage intitulé « Mou, perdant, torturé : l'homme dans les téléromans ». Au cours de l'émission, l'acteur Luc Picard, qui incarne Noum dans *L'ombre de l'épervier*, critique l'image que la télévision québécoise renvoie des personnages masculins : « on est un peu tanné de voir des gars, des images de gars faibles à la télévision, à côté d'espèces de femmes toutes-puissantes et sans aucun défaut, parfaites. Moi, en tout cas, j'en ai plein le cul de voir cela à la télévision »⁸⁴. L'acteur participe également à plusieurs autres projets télévisuels à l'époque, dont le succès *Omerta* (Radio-Canada, 1995-1996). La chercheuse Renée Legris affirme que dans les productions historiques sont dépeintes des « représentations exceptionnelles de la femme qui en font de véritables caractères, au sens classique du terme, et non seulement des types quelque peu stéréotypés comme on en trouve dans la plupart des téléromans après 1980 »⁸⁵. Si de prime abord il semble y avoir un déséquilibre

⁸⁰ Frédéric Demers, « Être et agir, ou la voi(e/x) de l'héroïne : réflexion sur l'identité d'Émilie, fille de Caleb Bordeleau », *Recherches sociographiques*, vol.43, n° 3 (septembre–décembre 2002), p.593.

⁸¹ Susan Faludi, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, New York, Crown Publishing Group, 1991, 552 p.

⁸² Carol Néron, « Si les cons et Jean-Paul avaient des ailes... », *Le quotidien* (9 février 1988), p.8.

⁸³ Thérèse Belley, « La TV Présente la réalité », *Le Quotidien* (12 février 1988), p.9; Yvon Boucher, L'homme est dévalorisé, *Le Quotidien*, 12 février 1988.

⁸⁴ Luc Picard cité dans « Mou, perdant, torturé : l'homme dans les téléromans », *Enjeux* [enregistrement vidéo], Montréal, Radio-Canada, 1998, 15 min.

⁸⁵ Renée Legris, *Le téléroman québécois 1953-2008*, Québec, Septentrion, 2013, p.354.

entre les personnages masculins et les personnages féminins, nous postulons et nous le développerons dans la thèse que ces séries par ces modèles dépeignent également un discours antiféministe.

Dans le monde télévisuel, cette époque est marquée par l'implantation de nouveaux réseaux et de canaux spécialisés thématiques. Avec ces nouveaux venus, une segmentation des publics s'opère. Si les productions comme *Lance et compte*, *Les filles de Caleb* ou *la Petite Vie* fidélisent une majorité de l'auditoire, les téléspectateur.trices accèdent désormais à une offre plus spécialisée et développent une agentivité de choix. En plus de la diversité des productions, de nouveaux appareils technologiques contribuent à la transformation des modes de visionnement. Parmi ceux-ci on note la télécommande. D'abord attachée à un fil puis sans, les Québécois.es peuvent désormais pitonner facilement d'une chaîne à l'autre, ce qui n'est pas sans inquiéter les réseaux quant à la rétention des téléspectateur.trices⁸⁶. Aussi banale qu'elle le semble, l'arrivée de la télécommande démontre l'importance de réfléchir aux transformations technologiques puisque cette préoccupation des diffuseurs les mène à produire le contenu autrement. La popularité croissante du magnétoscope et des cassettes VHS modifie également les pratiques de visionnement. Plusieurs critères favorisent son achat, à commencer par son faible coût⁸⁷. Les gens peuvent désormais enregistrer le contenu présenté à l'écran et visionner la série au moment souhaité. L'avènement de ces produits convergents détermine également du rayonnement d'une œuvre. Au cours de cette période, les foyers multiplient le nombre de téléviseurs. Ainsi, les écrans sortent du salon et se retrouvent dans la chambre à coucher ou la cuisine. Ce changement provoque de nouveaux rituels de visionnement plus intimes et moins communautaires. À la fin des années 1990, l'apparition du téléviseur à écran plat modifie la pureté de l'image et du son en haute définition.

Cette nouvelle « qualité » s'accompagne d'un changement d'esthétisme des productions. À partir de la seconde moitié des années 1980, au téléroman se développe et s'ajoute à l'offre sérielle un nouveau paradigme avec la télésérie souvent exemplifiée par

⁸⁶ Sophie Imbeault, *Une histoire de la télévision au Québec...*, p.217.

⁸⁷ « Beta, VHS ou vidéo disque... derrière un choix une logique », *La Presse*, 10 octobre 1984, p. G-2.

la populaire émission *Lance et compte*⁸⁸. Comme le mentionne Yves Picard : « le renouvellement s'effectue derrière la caméra, où les réalisateurs de la première génération, provenant habituellement du média ou du théâtre, passent le flambeau à des réalisateurs du septième art (Jean-Claude Lord, Jean Beaudin, Éric Canuel) ; en même temps, la norme du cinéma classique donne des lettres de noblesse à la fiction télévisuelle québécoise »⁸⁹. Picard ajoute que : « en regard des dramatiques, l'adéquation de la forme et du fond est forte : les plans serrés, le découpage varié et le montage dynamique du cinéma à l'américaine font souvent écho aux thèmes de la violence, du consumérisme et du triomphalisme, chers à la culture états-unienne »⁹⁰. Ces nouvelles productions ravissent la critique et le public par un nouveau style de représentation et une intrigue plus soutenue. Elles se voient octroyer de plus gros budgets. Avec ce type de productions, on sort du studio et on met en scène des décors extérieurs. Les fictions comme *Les Filles de Caleb* (1990-1991), *Blanche* (1993), *Au nom du père et du fils* (1993), *Shehaweh* (1993), *Marguerite Volant* (1996) et *L'ombre de l'épervier* (1998) s'inscrivent dans ce nouvel esthétisme.

1.2.3 La sérietélé: de *Nos étés aux Pays d'en haut*

La pandémie de Covid-19 est l'un des événements les plus marquants à l'échelle mondiale depuis le début du millénaire et est responsable de transformations profondes dans le paysage télévisuel. Plusieurs séries ont utilisé la thématique d'une attaque épidémiologique et *Les Pays d'en haut* ne fait pas exception. Ainsi, la cinquième saison, diffusée en 2020, offre au public une image de Sainte-Adèle frappée par une épidémie de variole. Le thème est traité à une échelle plus petite et à une autre époque, mais les questions de vaccination, de théories du complot et de procédures sanitaires sont mises à l'avant-plan. En plus de l'influence de l'événement dans les récits sériels, on note de nouvelles façons de produire les séries dans le respect des mesures sanitaires imposées.

⁸⁸ Yves Picard, « Du téléroman à la sérietélé ou comment la fiction télévisuelle... », p.84.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

La crise transforme les habitudes de visionnements puisque les gens doivent demeurer à la maison.

Dans le cadre de notre thèse sur la représentation du corps, nous ne pouvons passer sous silence l'émergence des mouvements de dénonciation d'agressions à caractère sexuel. Ces manifestations ont, selon la chercheuse Véronique Durocher, « sensibilisé la population à l'ampleur du problème public des violences à caractère sexuel »⁹¹. Produite en 2021, la dernière saison des *Pays d'en haut* adresse directement la question avec le récit d'Aurélie. Ces répercussions se perçoivent également dans le traitement du corps féminin à l'écran, notamment dans la mise en scène du viol qui sera davantage analysée dans le chapitre 5⁹². Depuis les dernières années, nous notons une montée de plusieurs mouvements militants autochtones, féministes, masculinistes, environnementaux, lgbtqia2s+, etc. En contrepartie, on observe l'ascension de la droite en Europe, mais également en Amérique. Ce faisant, les débats sont de plus en plus tranchés. Dans ce cadre, une série comme les *Pays d'en haut* est perçue trop progressiste pour une partie de l'auditoire qui accuse le scénariste d'être la proie d'un soi-disant lobby féministe⁹³.

Dans le domaine télévisuel, la dernière période est celle qui témoigne le plus de l'influence internationale, particulièrement celle des États-Unis et de la Grande-Bretagne. Si le changement s'opère durant la période précédente, une transition marquée entre le modèle de visionnement traditionnel vers le web avec les plateformes numériques se manifeste. Valentina Re définit les caractéristiques de cette nouvelle ère par : « la multiplicité des dispositifs de visionnement (téléviseurs, tablettes, portables cellulaires, etc.), le *streaming*, l'accès à n'importe quel moment et à n'importe quoi, et un processus global et massif de reconfiguration du secteur, impliquant de nouveaux opérateurs, de

⁹¹ Véronique Durocher, « Somme toute rapidement » : analyse discursive du jugement de première instance dans l'affaire Simon Houle », *Criminologie, Forensique et Sécurité*, vol.2, n°2 (2024), p.2.

⁹² Katherine Byrne et Julie Anne Taddeo, « Calling #TimesUp on the TV Period Drama Rape Narrative », *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, vol.14, n°3 (2019), p. 379-398.

⁹³ Pénélope McQuade, « Comment Gilles Desjardins a travaillé sur la série Les pays d'en haut » [Enregistrement sonore], *Radio-Canada*, 15 janvier 2021, 21 min.

nouvelles technologies, de nouveaux modèles commerciaux »⁹⁴. Ainsi, le public se libère de la grille horaire traditionnelle. Dans les premiers temps de la télévision, tout le monde regarde le même programme au même moment et en discute au travail, à l'école ou en famille. La diversification et l'abondance de l'offre sérielle créent de nouvelles communautés. Des groupes d'admirateur.trices se rejoignent notamment sur les réseaux sociaux afin d'échanger sur une production culturelle.

L'apparition de HBO marque un tournant important dans le monde des séries télé⁹⁵. Son slogan « *this is not Tv its HBO* », montre la revendication d'une démarche artistique différente qui marquerait le « troisième âge d'or » des séries⁹⁶. Fonctionnant sur un système d'abonnements, les productions ne subissent pas les contraintes liées aux représentations de la sexualité, de la violence et le langage vulgaire. Ce type de fictions redéfinit les façons de mettre en scène le corps à l'écran. Dans le cadre de notre corpus, la facture visuelle de *Musée Eden* et *Les Pays d'en haut* s'apparente à ces modèles.

L'arrivée de Netflix et sa plateforme de streaming au tournant des années 2010 provoque un bouleversement dans l'univers du visionnement. Le public canadien se désabonne peu à peu du câble. Les grands diffuseurs doivent désormais repenser le système et les manières de faire. C'est dans ce contexte, en 2010, que la Société Radio-Canada lance avec d'autres réseaux partenaires la chaîne Tou.tv. La plateforme « est résolument axée sur leur découverabilité sur différents écrans numériques et sur le ciblage de différents segments de marché »⁹⁷. Tou.tv propose du contenu exclusif et la possibilité de rattraper les productions diffusées à la télévision traditionnelle. Certaines productions se retrouvent sur le médium traditionnel par la suite (*C'est comme ça que je t'aime*) et d'autres sont réalisées dans un format unique pour le web (*Fourchette*).

⁹⁴ Valentina Re, « Médias en streaming et plateformes VOD : reconstruire l'idée de flux », dans Marta Boni, dir., *Formes et plateformes de la télévision à l'ère numérique*, Rennes, Presse universitaires de Rennes, 2020, p.78.

⁹⁵ Dean J. DeFino, *The HBO Effect*, New York, Bloomsbury Academic, 2014, p.3.

⁹⁶ Bernard Campion, *Le concept HBO*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018, p.9.

⁹⁷ Gaëtan Tremblay, Aimé-Jules Bizimana et Oumar Kane, « La transition et la stratégie numérique de la Société Radio-Canada », *Le service public médiatique à l'ère numérique : Radio-Canada, BBC, France Télévisions : expériences croisées*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2019, p.48.

L'influence internationale se fait de plus en plus sentir dans la production québécoise. Cela entraîne un troisième paradigme développé par Yves Picard : la sérietélé. L'emploi de la qualification se fonde sur trois idées, puisque l'on parle couramment aujourd'hui de la série télévisée. Ensuite, le choix du terme : « s'explique du fait qu'au Québec, singulièrement, il est d'usage d'employer les mots relatifs au télévisuel sans trait d'union, comme dans téléroman et télésérie »⁹⁸. La spécification du terme permet selon lui « de désigner la fiction télévisuelle nationale dominante actuellement »⁹⁹. Ce modèle se compare, à plus grande échelle, à ce qu'on appelle la « télévision de qualité » telle que produite par HBO ou Netflix. Au Québec, Radio-Canada demeure le principal diffuseur de ce genre de séries, où l'on observe une mise en avant du réalisateur. On pense par exemple à la série *19-2* (Ici Radio-Canada, 2014-2017) où le réalisateur Podz est reconnu pour ses techniques visuelles, tel le plan séquence. La sérietélé a : « une préférence accordée aux matières de l'expression que sont l'image et le son, qui est l'opposé de celle qui fonde le téléroman, à savoir le flot de paroles : cette subjectivité télévisuelle se cristallise dans des scènes muettes, voire dans les séquences devenues silencieuses en raison d'une intervention créatrice manifeste ostensible »¹⁰⁰. Les deux dernières séries du corpus s'inscrivent dans ce nouveau paradigme.

Les deux derniers paradigmes décrivent les fictions qui constituent le cœur de notre analyse. L'esthétisme de l'image qui s'accompagne d'une transition de l'oralité vers la visualité, y est encore plus valorisé et travaillé, ce qui offre un discours visuel sur le corps plus développé, créé par les réalisateur.trices, producteur.trices et scénaristes qui en sont les principaux décideurs.

1.3 D'UNE EXPÉRIENCE AFFECTIVE À UNE APPROCHE FACTUELLE

Si les modèles proposés par Picard décrivent bien les caractéristiques des productions de notre corpus, la composante historique propre à nos séries se doit également d'être

⁹⁸ Picard, « Du téléroman à la sérietélé ou comment la fiction télévisuelle québécoise transite de l'oralité à la visualité », p.85.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.87.

considérée. Ces nouveaux critères s'inspirent d'une étude produite par la professeure en communication Stéfany Boisvert¹⁰¹. Dans une réflexion sur les paratextes d'une dizaine de fictions québécoises actuelles, Boisvert identifie quatre types d'approches : informative-pédagogique, identificatoire-affective, métatextuelle et ludique¹⁰². Dans le cadre de cette thèse, nous postulons que les deux premiers modèles s'appliquent aux techniques mobilisées dans les fictions pour transmettre les connaissances relatives au passé. Dans la première partie du chapitre, nous avons observé le passage de la télésérie à la série télé. Aux composantes de ces paradigmes télévisuels, nous intégrons certaines caractéristiques propres à la transmission de référents du passé d'une logique relevant davantage d'un phénomène affectif, appelant aux émotions, à l'intégration plus importante d'une composante informative et pédagogique. Si ces approches ne sont pas exhaustives, elles définissent pour nous un clivage entre les séries produites dans les années 1990 (*Les filles de Caleb, Blanche, Au nom du père et du fils et à l'ombre de l'épervier*) et celles des années 2000 (*Musée Eden* et *Les Pays d'en haut*). Dans le cadre de notre corpus, la série *Nos étés* constitue une transition entre les deux approches. Afin d'appuyer notre argumentaire, nous produirons une comparaison entre le discours médical des premières séries et celles plus récentes, en plus de nous intéresser au discours sur la condition féminine. Les séries de fictions télévisuelles historiques québécoises s'accompagnent de contenus convergents qui ont pour but d'offrir un prolongement de l'expérience procurée par la fiction. Ceux-ci varient selon les différentes productions et fonctionnent selon la même logique dont nous avons fait état précédemment. Afin de l'illustrer, nous portons une attention particulière au village d'Émilie et au site web des *Pays d'en haut*.

¹⁰¹ Stéfany Boisvert, « Les paratextes ont-ils un genre? Les sites web de séries télévisées québécoises et l'« identité » des contenus convergents », dans : Marta Boni (dir.), *Formes et plateformes de la télévision à l'ère du numérique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, p.227.

¹⁰² *Ibid.*

1.3.1 Transmission de références historiques dans la trame narrative : d'une histoire sentie à une histoire expliquée

On retrouve dans les premières fictions du corpus une transmission des références au passé relative à un processus identificatoire affectif qui repose sur les émotions. Cette approche se caractérise par une transmission directe de l'histoire via la vie quotidienne des protagonistes. L'approche informative pédagogique mobilisée dans les séries après 2000 correspond quant à elle à un processus qui matérialise le passé à travers l'emploi d'un discours explicatif dans lequel on trouve des informations et des faits justificatifs, en plus de l'intégration de nombreuses archives historiques qui appuient les propos énoncés par les personnages.

L'incarnation de l'histoire médicale dans les séries *Blanche*, *Au nom du père et du fils*, *Musée Eden* et *Les Pays d'en haut*, témoigne de cette transition. Dans les fictions des années 1990, l'histoire médicale se vit à travers les personnages de Blanche, infirmière (*Blanche*) et de Philippe, médecin (*Au nom du père et du fils*). Si les protagonistes exercent leur profession, la trame narrative se base davantage sur leur vie personnelle. *Musée Eden* (2010) et *les Pays d'en haut* (2016-21) exploitent différemment ce pan de la trame narrative. Le vocabulaire mobilisé est plus précis et les dialogues exposent diverses connaissances auxquelles la population générale n'a pas accès. Ces dialogues trouvent une légitimation dans la référence, à même le récit, à de véritables documents qui datent de l'époque. La mobilisation d'archives manuscrites comme des livres médicaux afin d'expliquer diverses pratiques médicales, le recours à des journaux qui ont réellement existé comme *La Patrie* ou la lecture d'extraits de guides médicaux pour évoquer le traitement réservé à l'homosexualité, ne sont que quelques exemples qui sortent les téléspectateurs.trices des codes narratifs sériels afin de fournir des données factuelles. Si les nouvelles productions illustrent une représentation plus sensationnelle du passé qui peut sembler éloignée de la réalité (ou à tout le moins différente du récit produit auparavant), la référence à des objets réels peut en quelque sorte venir « combler » le sentiment d'authenticité.

Les revendications féminines sont également porteuses de ces approches. Dès les premières scènes de la série *Les Filles de Caleb*, Émilie dénonce les injustices liées à son

genre. Lorsque son père manifeste sa déception face à la nourriture servie au souper, la mère d'Émilie demande à sa fille de réchauffer un pâté, ce qu'elle refuse de faire. Indigné, son père lui rappelle que si elle ne se dépêche pas, son repas sera froid, ce à quoi elle réplique:

C'est toujours froid quand c'est mon tour de manger! Nous autres les filles on en fait plus que les garçons, le matin on se lève en même temps, on fait le train, on nettoie le poulailler, on ramasse les œufs, on fait les lits, on balaye, on fait les déjeuners, pendant que les garçons mangent et prennent leur temps on arrache les minutes pour se laver si on ne veut pas trop sentir l'étable à l'école, après il faut desservir et si on a le temps de manger oui c'est rendu froid papa¹⁰³ !

Dans cet extrait, Émilie dénonce le sort réservé aux femmes. Son discours s'intègre parfaitement dans le récit, à travers une anecdote du quotidien. Elle n'emploie pas une référence basée sur un fait historique; elle exprime une situation qu'elle vit. Le public accède à une transmission indirecte d'une réalité historique. La scène illustre la place des femmes au tournant du XX^e siècle à travers l'expression d'un récit personnel.

Dans *Les pays d'en haut* en 2021, c'est le statut de femme-objet qui est dénoncé. Iphigénie, la fille du notaire, souhaite se marier avec Raphaël Delacourt. Le père de cette dernière refuse d'accorder la main de sa fille. Dans la scène qui nous concerne, Iphigénie fait appel à Angélique, future étudiante en droit, afin de l'aider à plaider sa cause auprès de son père :

Notaire : L'acte d'Amérique du Nord britannique édicte très clairement que les femmes sont des objets, pas des personnes.

Angélique : Dans ce cas-là, j'imagine que vous avez un titre légal attestant votre droit de propriété sur cet objet [elle pointe Iphigénie]

Notaire : Ben là, je suis son père, c'est ben assez.

Angélique : Notaire Lepotiron si vous n'avez aucun droit de propriété reconnu sur mademoiselle Iphigénie et qu'elle est un trésor [Le notaire a admis en début de conversation surnommer sa fille son trésor] la loi est très claire. [...] Vous êtes d'accord qu'un trésor appartient à celui qui le trouve.

Notaire : Absolument article 586 du Code civil

Angélique : et bien monsieur Raphaël Lacourt ici présent vient de trouver mademoiselle Iphigénie dans ce commerce où nous sommes. [...] Mademoiselle Iphigénie appartient maintenant à monsieur Raphaël.

¹⁰³ *Les filles de Caleb*, ép.1, 4 :16.

Notaire : Ben voyons donc, c'est ridicule ça.

Angélique : C'est pourtant la conclusion logique de votre raisonnement¹⁰⁴.

Angélique utilise la loi au sens propre du terme afin de remporter l'argumentaire. Cette dernière révèle le statut réel de la femme-objet tel qu'enchâssé dans l'Acte de l'Amérique du Nord britannique. L'utilisation du terme « objet » à quelques reprises souligne la condition féminine de l'époque. Le recours à un document officiel sort les téléspectateur.trices de la dièse par l'intégration de faits réels. Cet extrait laisse au public savoir que la condition réelle des femmes était officiellement édictée de cette façon. Ainsi, on ajoute une valeur factuelle à l'anecdote.

Cette courte démonstration témoigne d'une tendance qui s'exprime dans le passage d'une transmission du passé basée sur l'émotion vécue « naturellement » par les personnages à une méthode qui mobilise des explications et des objets historiques. Ce changement s'illustre également dans les contenus convergents aux séries.

1.3.2 La poursuite d'une logique à l'extérieur de l'écran

L'étude des paratextes sériels dans le cadre de notre thèse enrichit notre analyse sur le corps, puisque comme l'affirme Stéfany Boisvert : « les paratextes de séries télé doivent être envisagés en tant que véritables entités textuelles qui mettent l'accent sur certains discours; par le fait même, ceux-ci peuvent mener à certains infléchissements idéologiques, notamment en ce qui concerne l'identité de genre des protagonistes d'une série... ou même de son public cible »¹⁰⁵.

Au cours des années 1990, l'attachement du public aux fictions de notre corpus est tellement fort que plusieurs d'entre elles mènent à l'instauration d'attractions touristiques visitées durant plusieurs années¹⁰⁶. Les productions jouent un rôle dans les stratégies commerciales régionales. Véronique Nguyen-Duy envisage le rôle de ces fictions et

¹⁰⁴ Nous avons coupé une partie du dialogue de la scène afin d'éviter d'alourdir le propos, mais le sens n'en ait nullement altéré, *Les Pays d'en haut*, saison 6, ép.6, 35 :03.

¹⁰⁵ Stéfany Boisvert, « Les paratextes ont-ils un genre?...», p.227.

¹⁰⁶ Véronique Nguyen-Duy, « Le téléroman québécois de 1980 à 1993 : vers un décloisonnement des univers de discours », *Communication. Information Médias Théories*, vol.14 (1993), p.261-272.

postule qu'elles ont provoqué des : « initiatives s'articulant autour de logiques proprement commerciales et ont contribué à faire de la télévision un outil privilégié de valorisation patrimoniale »¹⁰⁷. Myriam Joanette appuie également les propos de Nguyen-Duy et affirme que la fiction historique est : « nécessairement en interaction constante avec l'évolution du territoire, à laquelle doit s'adapter la mise en tourisme »¹⁰⁸. Le village d'Émilie témoigne de ce partenariat économique. Ouvert le 15 juin 1991, ce parc thématique recrée les décors de la populaire télésérie. Les admirateurs peuvent y voir l'école d'Émilie, sa maison et celle des Pronovost. Un poulailler et une étable comptent également parmi les quinze points de repère du site¹⁰⁹. Dans ce lieu, les gens marchent dans les pas de leurs personnages favoris et ont l'opportunité de « s'habiller de la même manière qu'Émilie », « manger comme Émilie », etc. L'objectif principal du village comme l'exprime en entrevue la directrice générale Mme Pauline Denault est que :

Lorsqu'on se retrouve à l'intérieur du village, on est envahi par un immense sentiment de bien-être. Ça fait plaisir d'être ici, on s'y sent bien. Le public en ressort grandi avec une connaissance accrue de cette époque et des sentiments qui y ont été véhiculés. Nous avons tenté de créer chez le visiteur un sentiment d'appartenance à un milieu et à une terre qui a beaucoup demandé à ceux qui l'ont défrichée et cultivée¹¹⁰.

Par la visite du village, les téléspectateurs.trices développe un rapport affectif supplémentaire envers la production et le passé québécois. Cette démarche partenariale entre les productions télévisuelles et l'industrie touristique s'éteint à la fin des années 1990¹¹¹.

De 2011-2012 à 2018-2019, le FMC instaure une mesure incitative qui vise l'ajout d'une composante numérique à une production dans le but de l'octroi d'une subvention.

¹⁰⁷ Véronique Nguyen-Duy, « De la patrimonialisation de la télévision à la télévisualisation du patrimoine », dans Martine Cardin, *Médias et patrimoine : le rôle et l'influence des médias dans la production d'une mémoire collective*, Québec, Institut sur le patrimoine culturel et Chaire UNESCO en patrimoine culturel, 2003.

¹⁰⁸ Myriam Joanette, « Les fictions patrimoniales de Saint-Élie-de-Caxton et de Kamouraska, de la mise en tourisme au développement local des territoires », Thèse de doctorat (études urbaines), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2023, p.17.

¹⁰⁹ Martial Dassylva, « Au pays d'Émilie Bordeleau », *La Presse*, samedi 25 mai 1991, p.4.

¹¹⁰ Pauline Daneault citée dans : « Le village d'Émilie », *Le Nouvelliste*, 15 juin 1991, p.6A.

¹¹¹ Véronique Nguyen-Duy, « Téléséries d'époque et tourisme », *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article500/T%C3%A9l%C3%A9s%C3%A9ries_d%C3%A9poque_et_tourisme.html (Page consultée le 4 mars 2024).

La démarche vise à favoriser une fidélisation de l'auditoire dans un contexte de compétition transnationale et transmédiarique¹¹². La page web des *Pays d'en haut* s'inscrit à travers ce processus communicationnel. Le site expose plusieurs contenus thématiques : la vie quotidienne en 1900, les métiers d'époque, l'histoire des femmes, etc. Au gré de la navigation, les concepteur.trices vulgarisent, sous la forme de courts dossiers, différentes données factuelles sur l'histoire des XIX^e et XX^e siècles. La mise en ligne de cette information agit à titre compensatoire pour leur absence à l'écran. Dans un article produit pour le journal *La Presse*, le chroniqueur Hugo Dumas mentionne qu'avec la série *Les Pays d'en haut*: « on peut oublier les patois comme « viande à chien » ou « crétac »: ils ont tous été rayés des dialogues »¹¹³. La page web de la série trace l'origine de plusieurs de ces expressions du langage populaire de l'époque comme : « Prendre une secousse », « se retrouver le bec à l'eau », « avoir la chienne » et « un fou dans une poche »¹¹⁴. Ces expressions, effacées à l'écran, trouvent une place dans le paratexte de la série. Outre l'emprunt d'un vocabulaire contemporain dans les séries, certaines pratiques et traditions trouvent également une place sur la page web. Dans les *Pays d'en haut*, le personnage de Todore Bouchonneau évoque son souhait de se « partir dans le sucrage ». Si aucune des scènes ne le montre en action, cette information se retrouve sur le site web. On y explique les procédés propres à la tradition. Dans la continuité de son approche à l'écran, la page web poursuit une visée pédagogique de l'histoire québécoise.

¹¹² Stéfany Boisvert, « Les paratextes ont-ils un genre?... », p.227.

¹¹³ Hugo Dumas, « Un western des pays d'en haut », *La Presse*, 2 mai 2015, <https://www.lapresse.ca/debats/chroniques/hugo-dumas/201504/29/01-4865400-un-western-des-pays-den-haut.php> (page consultée le 4 mars 2024).

¹¹⁴ « Vie quotidienne », *Les Pays d'en haut*, <https://ici.radio-canada.ca/lespaysdenhaut/>, (page consultée le 21 mars 2022).

Figure 2**La page web des Pays d'en haut expose diverses informations sur l'acériculture**

Source : Les Pays d'en haut, <https://ici.radio-canada.ca/lespaysdenhaut/>, (page consultée le 21 mars 2022).

Figure 3**Les dossiers ajoutent un complément d'information sur l'acériculture**

Source : Les Pays d'en haut, <https://ici.radio-canada.ca/lespaysdenhaut/>, (page consultée le 21 mars 2022).

Si la série de fiction historique répond aux grands paradigmes télévisuels, elle se doit d'être accompagnée de caractéristiques propres à son caractère particulier. Au Québec, ce type de fictions témoigne d'une transition d'un mode davantage attaché aux émotions du quotidien à une transmission de connaissances qui s'expose à travers les informations. L'évolution de ces modes de transmission des références historiques au cours des trente dernières années transforme les rapports entre le public et le passé.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous réfléchissons aux facteurs qui influencent les mises en scène du corps et de l'histoire à l'écran. À travers l'évolution du contexte social de production, nous avons souligné l'impact des grands changements techniques et technologiques sur les pratiques de visionnement et sur l'esthétisme des fictions elles-mêmes. La seconde moitié de la décennie 1980 marque une transition dans les productions télévisuelles de l'oralité à la visualité. Les effets de ce passage se font sentir dans une mise en scène différente des référents historiques. À cela s'ajoute la croissance de l'influence des productions extérieures. La transmission à l'écran des référents passés se réfléchit à l'aune des modalités de ces changements sériels. D'une approche relative aux émotions où la trame historique s'incarne dans le vécu, le quotidien et les émotions du personnage à une stratégie qui s'articule sur la pédagogie et l'information, cette transition modifie les conceptions du passé et les rapports mémoriels.

Au terme de ce chapitre, nous sommes à même de justifier notre choix de nommer les productions de notre corpus « séries de fictions historiques télévisuelles ». Nous concevons ces productions au sens de Deloïde où elles : « englobent toutes les fictions produites pour la télévision qui se déroule dans un passé qu'on puisse dater, même approximativement »¹¹⁵. Nous employons le terme « fiction » pour illustrer le caractère construit, fictif et imaginaire et le terme « historique » comme vecteur de références historiques, qu'elles soient vécues ou illustrées par des faits. Finalement nous recourons au terme série afin de regrouper les deux paradigmes développés par Yves Picard. Si nous reconnaissons que notre corpus inscrit des fictions propres au modèle de la télésérie et de la sérietélé et que ces caractéristiques doivent être prises en compte dans notre analyse du corps, l'emploi du mot série permet d'éviter la multiplication de termes et une surenchère de mots. C'est à partir de ces considérations que nous observons les différentes représentations du corps notamment dans son rapport au territoire.

¹¹⁵ Ioanis Deroïde, *Dominator le monde : les séries historiques anglo-saxonnes*, Paris, Vendémiaire, 2017, p.9.

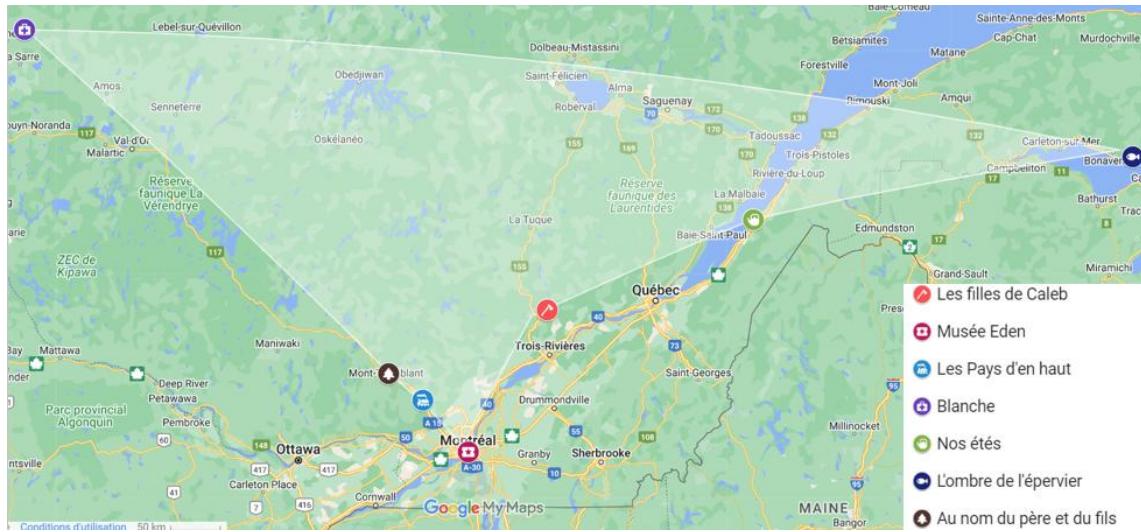
CHAPITRE 2

LE CORPS ET LE TERRITOIRE : DE LA POSSESSION MASCULINE DES GRANDS ESPACES À LA DÉPRAVATION DES MŒURS EN VILLE

De l’Abitibi à la Gaspésie en passant par le Kamouraska, Sainte-Adèle, Saint-Tite et Montréal, le territoire régional québécois occupe une place importante dans la fiction historique télévisuelle québécoise qui, à force de répétition, se constitue en tant qu’espace identitaire. L’espace mis en scène dans ces fictions conditionne le rapport au genre (souvent masculin) et à la sexualité. La récurrence visuelle d’un environnement caractéristique de l’imaginaire québécois œuvre à la compréhension d’une multitude de structures de pouvoir qui organisent les rapports socioculturels contemporains, par exemple à travers des dichotomies telles privé/public ou intérieur/ extérieur. Six des sept fictions du corpus situent leur intrigue dans un décor composé de paysages sauvages et de vastes étendues naturelles qui témoignent de l’émergence de la colonisation du début du XX^e siècle. Si la majorité des productions du corpus dépeignent un mode de vie rural, une série comme *Musée Eden* met en scène des personnages qui évoluent dans un milieu urbain susceptible de reconfigurer le rapport au territoire et au corps.

Dans ce chapitre, nous tenterons de répondre à la question : de quelles façons se construisent les rapports entre le corps et le territoire dans les fictions historiques de notre corpus? À travers un grand récit de colonisation et d’occupation du territoire au tournant du XX^e siècle, nous montrons que la mise en scène spatiale à l’écran configure les rapports de genre, de classe et de nation. Nous soutenons également que les fictions historiques instrumentalisent le corps afin de consolider ou de remettre en question les grandes figures, mythes et symboles de l’imaginaire québécois : le coureur des bois, la femme et la nature, le matriarcat et l’autochtone sauvage. Pour ce faire, nous observons l’esthétique narrative du corps dans un espace défini à partir du concept de corps sensoriel.

Figure 4
Carte géographique des fictions patrimoniales au Québec



Source : Jessie Morin, carte créée à partir du logiciel Google Maps, 2024.

Dans l'ouvrage *Le corps sensoriel : Sensibilité, émotions et identité(s)*, l'historienne de l'art Isabelle Pichet démontre que le corps est confronté à un ensemble de stimuli extérieurs¹. Selon la chercheuse, le corps est : « amené à réagir face à certaines stimulations induites par le lieu, l'activité, les œuvres ou les autres individus présents au même moment : c'est ainsi que le corps sensoriel marque son territoire »². L'emprunt de ce concept permet d'enrichir l'analyse en mettant en lumière les façons dont le corps expérimente son milieu et plus précisément de comprendre de quelles façons les sens sont stimulés, éveillés et mobilisés dans le rapport au territoire. L'observation d'un vocabulaire évocateur des sens, la position physique des personnages et leurs déplacements dans l'espace offre à notre analyse une vision plus complexe du rapport entre le corps et le territoire.

Nous envisageons le territoire comme partie intégrante d'un réseau discursif. Cette considération permet d'appréhender l'objet comme un construit. Il existe un nombre

¹ Isabelle Pichet, « Introduction », dans Isabelle Pichet, dir., *Le corps sensoriel : Sensibilité, émotions et identité(s)*, Trois-Rivières, Groupe URAV, 2021, p.4.

² *Ibid.*

considérable d'approches d'analyse de l'espace à l'écran dont nous retenons trois idées principales: 1) le territoire comme espace déterminant du mythe et la participation du mythe à la création du territoire; 2) la référence aux dispositifs discursifs et expérientiels dans la cohérence spatiale; et 3) le territoire comme vecteur de rapports de pouvoir³.

Dans ce chapitre, nous portons attention dans un premier temps à la relation du corps aux grands espaces. Le corps masculin fort et endurant est valorisé à travers le récit sur la colonisation. Si à travers ces derniers se bâtit l'histoire de la province, le corps féminin est exclu du grand récit national. La mise en scène en scène des corps autochtones illustre un récit colonial à travers la représentation des espaces sauvages. Au départ, l'instauration d'un corps faible s'avère perceptible dans l'incapacité de s'ancrer au territoire et détermine la supériorité de l'allochtone. Dans *Les Pays d'en haut*, la dernière série du corpus, les protagonistes masculins issus des Premières Nations développent au fil de l'histoire une agentivité dans le rapport au territoire. Le corps féminin autochtone personnifie le discours colonial et patriarcal. L'esthétisme des grands espaces s'avère également un lieu de performance d'une masculinité hégémonique blanche dans les fictions du corpus.

Si les hommes s'imposent dans ce monde sauvage, la deuxième partie du chapitre montre à quelques reprises les personnages féminins tirant une agentivité de leur rapport à la nature. Cette relation se pose, d'une part, comme un moyen pour les femmes à l'écran de contrôler leur propre récit et, d'autre part, dans l'affirmation d'un bien-être sensoriel et d'une sexualité libérée des contraintes sociales. La dernière série du corpus met également en scène des personnages féminins qui s'approprient le discours sur la colonisation du territoire et dont les corps s'affranchissent dans cet univers masculin.

La troisième partie du chapitre porte sur l'esthétique narrative de la ville qui nuance et reconfigure les corps genrés, sexués et racisés. Fragilisé dans un contexte de domination masculine, le corps féminin subit la violence et constitue un lieu privilégié

³ Uwe Skoda et Birgit Lettmann, « Introduction: Mapping Visual Cultures in India », dans Uwe Skoda et Birgit Lettmann, *India and Its Visual Cultures: Community, Class and Gender in a Symbolic Landscape*, New Dehli, Sage Publications, 2017, p. XVII-1; Hervé Brédif, *Réaliser la terre: Prise en charge du vivant et contrat territorial*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022, p.148; Jeanne Garane, dir., *Discursive Geographies: Writing Space and Place in French*, New York, Rodopi, 2005, p.13.

d'objectivation. Si la masculinité valorisée en ville requiert un physique avantageux, elle témoigne davantage d'une témérité que d'un désir viscéral pour les grands espaces. La construction symbolique de la ville conditionne la démonstration de la sexualité et la violence qui s'illustrent dans la dépravation des mœurs. La reconstitution de l'espace urbain du début du siècle offre une vision de lieux nouveaux qui, par la mise en scène des corps, contribue à l'affirmation de stéréotypes de classe et d'ethnicité.

2.1 GRANDS ESPACES : UNE HISTOIRE MASCULINE DU TERRITOIRE

Les critères de financement pour la télévision favorisent la mise en valeur d'une identité et d'un patrimoine canadiens⁴. C'est ainsi que depuis les années 1980, les productions télévisuelles historiques québécoises présentent uniquement un passé qui s'ancre dans son territoire et plus particulièrement raconte le contexte de la colonisation. Dans son ouvrage *Réaliser la terre : Prise en charge du vivant et contrat territorial*, le professeur de géographie Hervé Brédif appréhende le territoire selon plusieurs approches desquelles nous retenons l'idée du territoire comme matrice culturelle et lieu de fabrique identitaire, c'est-à-dire que le territoire: « n'a pas d'existence propre et autonome. Il doit d'abord être appréhendé comme la résultante ou le fruit d'un processus culturel. Il existe par le groupe humain qui se reconnaît en lui, et dont il forge en retour l'identité collective, ainsi que celle de chacun de ses membres »⁵. Pour la professeure en français et littératures comparées Jeanne Garane, il s'agit d'un construit porteur de rapport de pouvoir notamment dans l'opposition binaire de l'ici et de l'ailleurs⁶. Elle mentionne également le rôle de la littérature et des films dans la production de ces espaces particuliers et leur présence dans le discours cartographique. Le territoire peut donc être pensé en termes de position hiérarchique, en particulier en contexte colonial⁷.

⁴ Véronique Nguyen-Duy, « Le téléroman ou la construction d'un emblème télévisuel de l'identité culturelle et politique québécoise », dans Denis Monière et Florian Sauvageau (dir.), *La télévision de Radio-Canada et l'évolution de la conscience politique au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, p.43.

⁵ Hervé Brédif, *Réaliser la terre...*, p.148.

⁶ Jeanne Garane, dir., *Discursive Geographies...*, p.13.

⁷ *Ibid.*

2.1.1 Discours sur la colonisation des grands espaces : le « nouveau » territoire est masculin

Dans les séries de notre corpus, les personnages masculins portent le grand récit de la colonisation du territoire. Les discours verbaux et visuels s'arriment dans cette idée que le défrichement du territoire est masculin et qu'il est synonyme de force, de courage et de bravoure. Les protagonistes masculins explorent, défrichent, s'installent et s'approprient les différentes ressources naturelles. De nombreuses scènes tirées des séries de notre corpus reconstituent l'ouvrage des colons au début du XX^e siècle. La trame sonore exploite les rythmes de l'homme et des éléments naturels comme le bruit du métal des instruments forestiers ou celui d'une rivière puissante. La superposition du son et des images accentue la relation entre ces corps masculins au travail et la nature qu'ils essaient de dompter. Les sonorités brutes et saccadées évoquent une certaine virilité. Cette mise en scène figure les nombreux efforts requis dans ce contexte historique. Les personnages masculins imposent un contrôle et une force sur la nature en plus de matérialiser les frontières d'un territoire en construction. Les plans de caméra alternent entre une vision large qui révèle l'étendue du paysage et son caractère sauvage et des plans rapprochés qui mettent l'accent sur le corps de l'homme et sa force presque surhumaine.

Comme l'affirme Caroline Desbiens : « Depuis l'époque coloniale jusqu'à celle du “développement”, beaucoup de fronts pionniers au Canada se sont arrimés à un puissant imaginaire du Nord où celui-ci est représenté comme une vaste réserve de ressources naturelles, disponibles à la fois pour la réalisation personnelle des individus et pour le développement collectif de la nation »⁸. L'exploitation de ce grand récit collectif dans les fictions télévisuelles crée un espace identitaire cohérent, un univers masculin où les femmes ne sont pas présentes.

⁸ Caroline Desbiens, « « Une richesse qui nous appartient » : Ressources, territoire et imaginaire du Nord à la baie James », dans Daniel Chartier, dir., *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire|Nord, 2008, p.73.

Figure 5

Le défrichement du territoire exige une force corporelle masculine



Source : *Les Pays d'en haut*, saison 1, ép.1, 2 :57.

Les angles de caméra et la trame narrative oeuvrent à la glorification des premiers colons. Lors du premier épisode des *Pays d'en haut*, le curé Labelle dévoile ses projets d'expansion des Hautes-Laurentides. La vision en gros plan met en évidence ses mains robustes sur une carte géographique. Le sang séché rappelle une séquence antérieure où ce dernier s'impose dans une bataille générale au sujet d'un conflit politique qui oppose les rouges et les bleus. Lors de cette scène chaotique, le curé domine l'action. Ses mains évoquent à la fois la puissance physique et politique du personnage religieux. La carte agit comme un outil de la colonisation, elle configue les limites du projet idéalisé d'une nation francophone. En plus du discours visuel évocateur, le dialogue entre Honoré Mercier et Arthur Buies et l'homme religieux appuie et définit de façon claire le projet:

Curé : Monsieur Mercier, il y a juste mon chemin de fer qui peut sortir le Québec de la misère. [...] Avec mon chemin de fer, on peut monter jusqu'à baie d'Hudson

Honoré : Il n'y a rien à faire en haut, personne ne veut vivre là!

Curé : C'est pas vrai ça ya du fer, ya de l'or, ya des forêts à n'en plus finir! [...]

Arthur : Avec un train on pourrait ouvrir des villes, construire des mines, construire des industries, des usines de papier, bâtir des barrages. [...]

Curé : pis c'est pas toute! Avec mon chemin de fer on peut construire des villes jusqu'à la baie d'Hudson pi après on continue les tracks vers l'ouest jusqu'au Manitoba.

Arthur : Là où y a juste des Canadiens français

Curé : Vous comprenez?

Honoré : Non

Curé : On entoure l'Ontario, tous les territoires puis les ressources au nord de l'Ontario vont être à nous autres!

Arthur : On encercle les Anglais!

Curé : Pis on les étouffe. [...] Conquérir le conquérant, avec mon chemin de fer c'est l'avenir du Québec qui se joue⁹.

Dans cette conversation, les trois individus évoquent la conquête du territoire et l'appropriation de la ressource. Ils expriment aussi un nationalisme fort, qui se manifeste dans l'établissement de nouvelles limites territoriales. La séquence visuelle des mains masculines, du sang et de la carte géographique accompagnée au discours sur la conquête du territoire par le peuple canadien-français dégage une vision colonialiste masculine et dominante.

Figure 6

Plusieurs séquences amalgament force masculine et colonisation



Source : *Les Pays d'en haut*, saison 1, ép.1, 18 :36.

Les dialogues des différentes fictions participent à l'articulation d'un récit empreint de courage et d'endurance lorsqu'on s'installe dans le Nord, loin des centres urbains. Lorsque Blanche arrive en Abitibi, elle est témoin d'un discours pour les nouveaux hommes déménagés dans cette terre sauvage et aride. Les paroles de Clovis illustrent la bravoure et la participation des nouveaux arrivants à l'histoire de la province : « Je suis certain que dans les premiers temps vous vous demanderez ce que vous faites ici.

⁹ *Les Pays d'en haut*, saison 1, ép.1, 19 :11.

On est juste au mois de décembre pis y fait frette comme en février, mais c'est pas grave ça, on construit un pays, pis ce pays-là il vous appartient déjà »¹⁰. L'habitation d'un territoire encore hostile demande du courage, mais également de la force physique. De par son monologue, Clovis célèbre les hommes venus exploiter un territoire que très peu connaissent. Quelques scènes plus tard, Blanche se rend en motoneige dans un petit village près de son dispensaire. Les plans de caméra alternent entre les paysages rigoureux de l'hiver et les paroles de l'homme qui accompagne Blanche. Son monologue réaffirme que très peu de gens possèdent ce qu'il faut pour survivre à une telle nature. Blanche contribue au bien-être des habitant.es, mais elle n'intervient pas au défrichement du territoire.

En véhiculant un discours sur la construction du pays à travers les personnages masculins et en glorifiant ceux qui survivent dans ces contrées perçues comme sauvages, le passé illustré à l'écran éclipse l'apport des femmes. La récurrence sérielle de la trame colonisatrice dans plusieurs fictions historiques contribue également à cette exclusion. Si la fonction procréatrice est évoquée pour garantir un héritage et une continuité, les femmes ne sont pas prises en compte dans le processus de développement territorial au début du siècle dernier.

2.1.2 Posséder le territoire et le corps autochtone

La plupart des fictions mobilisent le développement du territoire comme moteur narratif, mais seulement quelques-unes abordent la relation entre le territoire et les personnages autochtones dans le processus de colonisation. De ce discours narratif émerge une différence marquée selon le genre. Ainsi les protagonistes masculins sont dépeints comme des hommes incapables d'affirmer leur position sur le territoire et échouent à protéger leur communauté, tandis que leurs comparses féminines incarnent, à travers leur corps, la prise de possession coloniale et patriarcale de la ressource.

La série *Au nom du père et du fils* (1993) mobilise plusieurs stéréotypes liés aux autochtones. L'une des intrigues de la deuxième saison porte sur le déplacement des

¹⁰ *Blanche*, ép.7, 17 :40.

communautés Eeyous dans l’Ouest et au Nord. Le récit dépeint un chef incapable de s’affirmer sur la terre et d’offrir un milieu de vie aux siens, préférant quitter le territoire plutôt que de le défendre. La faiblesse corporelle et psychologique de ce dernier s’explique par ses problèmes d’alcool. Plusieurs dialogues témoignent de sa dépendance au whisky. Lorsque le tenancier du village négocie sa fille en échange d’une bouteille, il réfléchit quelques instants, mais explique qu’elle est déjà promise au prêtre. Son interlocuteur lui répond : « le valeureux chef tremble comme une vieille femme devant le papiste¹¹ ». Cette phrase misogyne insinue que le chef est faible, comme une femme soumise à un autre homme, allochtone, plus fort. Le texte évoque une féminisation de l’homme autochtone qui, à force de répétition dans la série, encourage plusieurs stéréotypes négatifs actuels envers les différentes communautés.

Le rapport entre le corps du chef et le territoire est complexe. Il est ramolli et se déplace avec peine, il échoue à s’ancrer sur sa terre. Contrairement aux personnages allochtones, les protagonistes autochtones présentent une faiblesse physique qui montre leur incapacité à protéger et à trouver une identité. Ces différents stéréotypes sont également repris dans les *Filles de Caleb* où, comme le mentionne Frédéric Demers: « par la bouche d’Ovila, le récit affirme que a) les territoires autochtones sont là où on va boire, ou plus exactement là où on peut vivre en ne faisant rien d’autre que boire, et que b) on ne vit pas à l’indienne, on « joue » à l’Indien. L’indianité renvoie au manque de sérieux, à l’irresponsabilité »¹². Si l’on ne voit pas les communautés dans la série, on reprend tout un folklore négatif qui leur est associé.

La relation du corps autochtone au territoire se transforme en 2016 dans la série *Les Pays d’en haut*. Elle s’articule dans un rapport d’agentivité dans lequel les personnages des Premières Nations défendent leur territoire. Ces protagonistes ne se contentent plus de subir passivement ; le récit leur confère une capacité d’action. Dès les premiers épisodes, Alexis rentre à la maison et trouve Bill Wabo cuisinant du poisson sur le feu :

Alexis : C’est chez nous icitte.

¹¹ *Au nom du père et du fils*, saison 2, ép.2, 11 :25.

¹² Frédéric Demers, « La mise en scène de l’imaginaire national et historique du Québec francophone dans la télésérie *Les Filles de Caleb* », Thèse de doctorat (histoire), Québec, Université Laval, 2005, p.222.

Bille wabo : T'es construit sur mon territoire!

Alexis : Quel territoire, je suis là depuis deux ans et je ne t'ai jamais vu.

Bille Wabo : J'étais dans l'Ouest je viens de revenir¹³.

En plus de la mobilisation d'un discours sur la reprise de possession des terres par le personnage autochtone lui-même, le dialogue témoigne du rapport des Premières Nations au territoire par la mention des déplacements de Bill et l'évocation de son mode de vie nomade. Le texte produit une autre conception de l'espace, celle d'un homme qui ne cherche pas à défricher et à coloniser. Dans la quatrième saison de la série, deux épisodes mettent en scène le contexte de prise de possession du territoire non cédé. Loin d'être passifs, les personnages autochtones se soulèvent afin de défendre leurs terres et revendiquer leurs droits ancestraux. Ils portent un discours dénonciateur des injustices commises qui témoigne de l'intégration dans la fiction historique de leur capacité d'agir. Ainsi, lorsque le personnage de Bidou s'installe sur des terres non cédées, le curé Labelle discute avec Bill Wabo afin d'empêcher une guerre imminente :

Curé : « Écoute Bill si c'est pour la réserve, je veux te rassurer tout de suite on est en train de tout régler ça »

Bill Wabo : « Pas besoin de vous autres pour régler nos affaires. [...]

Personne va leur voler leur territoire, là c'est assez! [...] On *trust* pu les Blancs¹⁴ ».

Cette séquence illustre le caractère puissant et actif de Bill Wabo qui ne relève pas de la figure du « Bon indien », celui qui soutient les allochtones dans leur combat, mais qui ne correspond pas non plus à la figure du « sauvage » violent, barbare et illogique¹⁵. Bill Wabo et les autres hommes de sa communauté n'ont pas besoin de l'aide du curé, ils sont capables ensemble de militer pour ce qui leur appartient. Cette défense est organisée et réfléchie.

Les deux épisodes de la série mettent également de l'avant les techniques guerrières des autochtones, offrant une variété et une complexité du propos, en plus d'une démonstration de corps actifs empreints d'agentivité narrative. Ces images présentent une

¹³ *Les Pays d'en haut*, saison 1, ép.1, 25 :44.

¹⁴ *Les Pays d'en haut*, saison 4, ép.7, 2 :43.

¹⁵ Olivier Côté, « Mise en récit du passé à la télévision canadienne : production, articulation télévisuelle et réception du docudrame de la CBC/Radio-Canada : A People's History/Le Canada, une histoire populaire (1995-2002) », Thèse de doctorat (histoire), Université Laval, 2011, p.287.

nouvelle interprétation des Premières Nations qui s'accorde avec les démarches et les processus de réconciliation contemporains. Les Premières Nations et les Métis dans la série *Au nom du père et du fils* (1993) sont dépeints comme des hommes fragiles, parfois dépendants de l'alcool, fainéants et incapables de préserver leur héritage. Cette vision s'atténue dans la dernière production du corpus.

Si des personnages comme Bill Wabo offrent une image plus actuelle et témoignent d'une conscientisation plus grande à la question autochtone, l'assujettissement du corps féminin autochtone dans les séries *Au Nom du père et du fils* et *Nos étés* témoigne d'un rapport colonialiste. Les téléspectateur.trices se voient offrir une caricature de la femme autochtone sauvage et libre, qui se jette volontairement dans les bras de l'homme blanc, qui se soumet à lui. Des paroles comme « les Blancs volent nos femmes » consolident cette idée de possession et d'objectivation du corps de ces dernières¹⁶.

Le corps des femmes autochtones, plus sexualisé que celui de leur partenaire masculin, mais également plus sexualisé que celui des autres personnages féminins des séries, apparaît à l'écran dans tout son exotisme et son altérité. La mise en image de la sexualité des personnages féminins autochtones affirme la possession de leur corps. Les scènes de sexualité se déroulent dans la nature, à l'extérieur en forêt ou au bord du fleuve, deux symboles identitaires forts de l'imaginaire québécois. Les différentes trames narratives génèrent une récurrence visuelle où la femme partage les mêmes traits que les éléments de la forêt.

¹⁶ *Au Nom du père et du fils*, saison 2, ép.2, 2:02.

Figure 7**Le corps des personnages féminins autochtones est caricaturé et exotique**Source : *Au nom du père et du fils*, ép.2, 45 :33.**Figure 8****Extrait du film Pocahontas**Source : « Zenimation "Nature" », *Disney +*, <https://press.disneyplus.com/disney-plus/zenimation/nature> (page consultée le 24 octobre 2024).

Dans une scène d'*Au nom du père et du fils*, le personnage féminin Biche —dont le prénom rappelle un animal que l'on chasse— a les cheveux défaits qui s'envolent au vent au même rythme que les feuilles des arbres qui l'entourent. Le corps de cette dernière reprend les codes de la princesse Pocahontas, célèbre récit mainte fois critiqué pour

véhiculer des clichés et des stéréotypes colonialistes et patriarcaux qui perdurent dans la mémoire collective¹⁷. Si la scène de Biche est plus sexualisée puisqu'elle ne s'adresse pas aux enfants, son corps tout comme celui de Pocahontas est en symbiose avec la nature. En reprenant le discours sur la colonisation des ressources évoqué plus tôt, le corps de la femme autochtone devient également une ressource « sauvage » à conquérir et à posséder. Ces propos font également écho au personnage de Rachel dans *Nos étés*. Jeune Malécite, elle entre au travail en tant que bonne pour une famille bourgeoise de Montréal. Après quelque temps, Rachel a une aventure sexuelle avec John, le riche propriétaire de la maison. La scène se déroule en extérieur au bord de l'eau. Reprenant les références esthétiques évoquées par la scène d'*Au nom du père et du fils* —cheveux au vent et monstration du corps nu féminin— la série réaffirme plusieurs stéréotypes coloniaux en amalgamant la « nature sauvage » des corps féminins autochtones à posséder.

En ne présentant pas d'autres liens entre le territoire et le corps des femmes autochtones, ces séries contribuent à l'invisibilisation d'une culture. Ce phénomène participe d'un contexte plus large. En référence à une citation de Van Woudenberg qui concerne l'invisibilisation des femmes autochtones dans l'histoire, Suzy Basile explique que:

cette dynamique d'invisibilisation n'est pas seulement le résultat d'un oubli de la contribution de femmes dans le récit historique qui a été fait de la colonisation de leur peuple. Cet oubli a également été rendu possible par le recours à différents moyens, au chapitre desquels la mise en réserve joue un rôle de premier plan. De ce fait, la disparition des « traces des pas des femmes autochtones sur la terre » doit enfin être comprise comme un effacement de leur présence sur les territoires traditionnels qu'elles ont habités depuis la nuit des temps, soit une modification de leur territorialité par des forces extérieures¹⁸.

L'identité et le territoire sont intimement liés pour plusieurs communautés. En proposant un récit colonial du territoire, les fictions occultent la mémoire de plusieurs générations.

¹⁷ Virginie Durey, « L'Amérindienne dans la fiction hollywoodienne : entre vérité et prisme cinématographique », thèse de doctorat (histoire), Université du Québec à Montréal, 2011, p.148.

¹⁸ Suzy Basile, « Consolidation du lien au territoire de femmes innues et atikamekw par la grossesse et l'accouchement, *Notre teueikan* (tambour) à nous autres, c'est notre placenta. C'est sacré », Abitibi-Témiscamingue, Laboratoire de recherche sur les enjeux relatifs aux femmes autochtones, 2023, p.18.

2.1.3 Les grands espaces vecteurs d'une masculinité hégémonique

Le professeur en littérature Maximilien Laroche affirme que le mythe, l'espace géographique et le contexte historique sont en relation constante afin de constituer une composante identitaire culturelle propre à un territoire donné¹⁹. Le chercheur affirme que le mythe évolue sous l'effet de son adaptation au territoire et à sa diffusion, ce qui l'expose à une plus grande communauté, mais également lui fait subir l'examen de nouvelles consciences²⁰. La littérature, le cinéma et la télévision agissent, à l'époque actuelle, en tant que vecteurs de mythes anciens, participent à leur réactualisation et à leur relocalisation. Dans le cadre de notre recherche, nous pouvons appliquer ces constats au mythe du coureur des bois. Suivant l'argumentaire de Laroche, nous affirmons que les représentants de ce mythe ont évolué avec le territoire et l'histoire. Les personnages d'Ovila dans les *Filles de Caleb*, de Noum dans *L'ombre de l'épervier* et d'Alexis dans *Les Pays d'en haut* répondent ainsi à une version actualisée de ce mythe malgré leur présence dans une époque postérieure à l'apogée des coureurs des bois. Nous retenons de cette figure symbolique des caractéristiques particulières : l'idée d'indépendance, de liberté associée aux grands espaces, ainsi qu'un corps agile et un besoin viscéral pour la nature sauvage. Dans les fictions québécoises, c'est le héros masculin, celui qui ne s'accommode pas au mode de vie prôné par l'Église et les institutions en place. Le mythe du coureur des bois représente un mode de vie nomade, à tout le moins ce désir pour les grands espaces à l'opposé du mode de vie rural sur la ferme associé au féminin. À travers ces représentations s'incarne une masculinité hégémonique. Par conséquent, dans les fictions où on les retrouve, ceux qui ne répondent pas à ces critères ne performent pas une masculinité valorisée. C'est le cas de personnages étrangers à la campagne, qu'ils soient Américains, Anglais, voire citadins, qui ne peuvent survivre au « vrai » mode de vie canadien-français.

Derrière ce discours, se trouvent également des rapports de classe par lesquels la masculinité bourgeoise n'est pas mise en valeur. Par l'omniprésent discours sur la

¹⁹ Maximilien Laroche, « Mythe, géographie et histoire dans les Amériques », dans Gérard Bouchard et Bernard Andrès, *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec Amérique, 2007, p.129.

²⁰ *Ibid.*

colonisation, la démonstration de l'effort physique est indissociable de la construction du pays. Ce faisant, la masculinité bourgeoise n'est pas utile dans ce contexte puisqu'elle ne connaît pas le véritable danger engendré par la nature. La série présente une version singulière des dynamiques de classe qui se répètent dans les autres fictions du corpus. L'identification d'une langue « distincte » de celle parlée par les principaux protagonistes— qu'il s'agisse du français de France ou de l'anglais—, à des statuts économiques et intellectuels s'entrelace ici avec la construction du genre.

Figure 9

Henri dans les *Filles de Caleb* a un rapport conflictuel aux grands espaces



Source : *Les Filles de Caleb*, ép.8, 34 :34.

La série *Les filles de Caleb* met de l'avant cette dichotomie entre « l'homme des bois » et celui qui demeure en ville. En tant qu'inspecteur scolaire, Henri, citadin, instruit, petit et maladroit, se rend à l'école d'Émilie afin d'évaluer les performances des élèves de l'enseignante. Ce dernier tombe immédiatement sous le charme de la jeune institutrice. Il se rend chez les parents de cette dernière afin de demander sa main. S'en suit une promenade au bord de l'eau où sa maladresse est démontrée dans ce milieu qui lui est inhospitalier. Son rapport à la forêt témoigne de son mal-être dans la nature. Sa force réside dans son érudition et non dans son corps.

À la suite de la visite d'Henri, Émilie retourne à l'école. Dans sa chambre, elle ouvre une lettre d'Ovila et fantasme sur ce dernier. Il se positionne au même endroit où Émilie et Henri se trouvaient quelques scènes plus tôt. Toutefois dans ce cas-ci, le corps d'Ovila est érotisé. Ce dernier, en mouvement, est à l'aise dans l'eau et sa musculature apparaît à l'avant-plan. Sa relation aux grands espaces éveille le désir d'Émilie. Le rapport entre son corps et la nature affirme un modèle de masculinité désiré par la gent féminine. Si l'éducation constitue la valeur primordiale d'Émilie tout au long de la série, cette dernière choisit d'épouser Ovila plutôt qu'Henri, car elle éprouve un désir physique pour l'homme des bois. Le rapport à l'espace évoque également le genre des personnages puisque l'on voit en alternance Émilie qui lit la lettre dans sa chambre, à l'intérieur, et Ovila dans la nature, à l'extérieur.

Figure 10

La virilité d'Ovila s'illustre dans la nature sauvage



Source : *Les filles de Caleb*, ép.9, 1 :40.

L'ombre de l'épervier dévalorise également le corps masculin qui ne sait s'acclimater à la nature. Un jeune américain débarque dans le village gaspésien et souhaite épouser Catherine, la fille de Noum. Le jeune homme accompagne un pêcheur lui aussi entiché de la jeune fille. Lors de leur sortie en mer, l'Américain tombe à l'eau et, incapable

de nager, il se noie. La série porte sur les pêcheurs en Gaspésie. La séquence sérielle explique que l'étranger ne peut survivre sur ce territoire. De même, dans les *Pays d'en haut*, le personnage de Ben, issu de la ville, souhaite prouver sa virilité à sa nouvelle épouse et part à la chasse dans le bois. Peu habitué au territoire des Laurentides, il se perd et meurt. Sa tentative à affirmer sa masculinité, qu'il associe à l'action de chasser dans les grandes forêts, échoue parce qu'il est originaire de Montréal et ne possède pas les compétences physiques pour y arriver.

Ce désir de liberté chez les personnages d'Ovila, de Noum et d'Alexis s'oppose aux personnages masculins de la génération précédente par le rejet de la masculinité colonisée qui obéit aux lois de l'époque. Dans les *Filles de Caleb*, Ovila est en constant combat avec son père qui aimerait que ce dernier reprenne la ferme. Le patriarche compare son fils à son propre père qui était coureur des bois. Le père de Pauline dans *À l'ombre de l'épervier* critique sans cesse la profession de pêcheur de Noum au profit de celle de cultivateur. Les *Pays d'en Haut* réitère cet écart générationnel. Si le père d'Alexis est mort depuis longtemps, il y fait toutefois référence dans cette scène avec Bill Wabo :

Alexis : Je ne ferai pas la même erreur que mon père moi, je suis fait pour l'aventure. [...]

Bill : Ya juste une place où qu'on peut être libre, le Nord. [...] Un homme, un vrai, ça ne ramasse pas de la marde de vache pis de cochon²¹.

Cette séquence met en évidence des espaces antagonistes, l'un rural, mais domestiqué, et l'autre, sauvage et empreint d'aventure, plus excitant, qui témoigne du mode de vie des « vrais » hommes. Alexis et Bill décloisonnent les caractéristiques de la masculinité. Le « vrai » homme est également autochtone, la masculinité s'envisage, dans ce cas-ci, dans le rapport au territoire et non dans l'opposition binaire autochtone/allochtone.

Outre ces différents personnages masculins, le coureur des bois s'oppose également aux personnages de matriarches, un mythe important de la culture québécoise. Dans les fictions d'avant 2000, on retrouve cette vision du matriarcat dans laquelle la femme s'élève en autorité sur sa famille, et particulièrement sur son mari. Dans une analyse récente, le sociologue Francis Dupuis-Déri va plus loin et démontre

²¹ *Les Pays d'en haut*, saison 1, ép. 1, 26 :47.

l'instrumentalisation du mythe matriarcal par les groupes masculinistes comme une cause à la crise de la masculinité²². Ces représentations encourageraient une vision dans laquelle une femme qui s'élève en pouvoir devient nuisible à l'homme. L'inconfort des personnages masculins dans le foyer (espace à domination féminine dans les fictions) explique leur désir pour les grands espaces. Cette adéquation redéfinit les espaces genrés. Dans cet extrait de *L'ombre de l'épervier*, Pauline rentre de la pêche accompagnée de son mari :

Pauline : J'pensais pas que ça t'écorchait la fierté tant que ça.

Noum : C'est pas la fierté que ça m'écorche c'est la liberté. La barge c'est mon territoire.

Pauline : Pis moi c'est quoi mon territoire?

Noum : Toi c'est la maison, c'est la terre²³.

En plus d'évoquer son sentiment de liberté lorsqu'il est en haute mer, loin de la maison, il réaffirme les territoires traditionnellement féminins et masculins. Si Pauline n'est pas d'accord avec son laïus, elle ne peut argumenter longtemps, car elle ressent une douleur due à sa grossesse et doit immédiatement se mettre au lit. Ainsi, la séquence sérielle appuie et donne raison au personnage masculin. Le personnage du coureur des bois définit un modèle de masculinité valorisé dans les fictions historiques de notre corpus : celui d'un homme fort physiquement avec un esprit d'aventure et un désir pour les grands espaces en contradiction avec un mode de vie rural préconisé autant par les femmes d'âge que par les hommes de la génération précédente.

2.2 ESPACES D'AGENTIVITÉ FÉMININE

La relation entre le corps féminin et la nature favorise, de façon récurrente, un regard essentialiste et problématique sur le genre. Cette identification de la femme à la nature est risquée, car la nature est souvent liée aux idées de domination et de contrôle et se pose

²² Francis Dupuis-Déri, *La crise de la masculinité : Autopsie d'un mythe tenace*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2018, 320 p.

²³ *À l'ombre de l'épervier*, ép.2, 17 :53.

comme un élément à conquérir et à exploiter²⁴. Dans nos œuvres, ce lien est largement mis en avant ne serait-ce qu'avec les surnoms d'Émilie et de Pauline qui sont respectivement « ma belle brume » et « la louve » et, la plupart du temps, réaffirme l'essentialisation des genres. Toutefois, quelques héroïnes des productions du corpus vont établir un lien émancipateur avec la nature.

Les théories écoféministes connaissent une forte résurgence au cours des dernières années et mettent en lumière des figures féminines actives dont le pouvoir et l'agentivité s'ancrent dans un lien privilégié avec la nature²⁵. Julie Ravary-Pilon démontre que dans le cinéma québécois en œuvre depuis les années 1960: « [l']assujettissement de la femme par son lien privilégié avec la terre est une construction socioculturelle patriarcale propre à des conjonctures historiques précises. Toutefois une critique écoféministe amène à constater que ce lien femme-terre peut également être source d'agentivité et non seulement d'assujettissement »²⁶. Dans la continuité de ces réflexions, nous soutenons que certains personnages féminins tirent un pouvoir de leur rapport à la nature.

2.2.1 Pauline ou le contrôle de la nature

Dans *l'Ombre de l'épervier*, le rapport du corps de Pauline à son environnement témoigne d'une maîtrise des éléments naturels. À de nombreuses reprises, la trame de la série illustre la symbiose entre son corps et l'environnement extérieur de la Gaspésie duquel elle tire une agentivité narrative. Lors du deuxième épisode, la fiction évoque la relation bénéfique entre son corps enceint et la mer. Lorsque son père lui conseille de se mettre au lit, elle réplique : « que ça brasse moins lorsqu'elle est en mer »²⁷. L'eau agit comme élément apaisant à ses nausées de femme enceinte. Le deuxième accouchement de Pauline témoigne de son lien privilégié avec la nature. Cette dernière décide de se rendre au champ

²⁴ Aline Dirkx, « L.M. Montgomery et le phénomène d'Anne of Green Gables sous la loupe du féminisme : un féminisme riche en nuances, à mi-chemin entre lucidité et engagement », Mémoire de maîtrise (sciences de la famille et de la sexualité), France, UCL Louvain, 2021, p.37.

²⁵ Ariel Salleh, *Ecofeminism as Politics : Nature, Marx and the Postmodern*, Londres, Zed Books, 1997, 363 p.

²⁶ Julie Ravary-Pilon, « Terre-Femme : Présences et filiation de figures féminines dans le cinéma québécois », Thèse de doctorat (cinéma), Université du Québec à Montréal, 2017, p.1.

²⁷ *L'ombre de l'épervier*, saison 1, ép.2. 23 :01.

et s'en suit une discussion entre elle et son futur bébé. Elle lui demande de naître en lui promettant qu'il ne serait pas déçu de voir le paysage gaspésien. L'accouchement semble beaucoup moins douloureux que lorsqu'il a lieu en intérieur. Sans éclipser une certaine douleur, elle rit et parle à son enfant. La scène suivante, Pauline est assise dans le champ, son bébé emmailloté dans ses couvertures. Elle est sereine. La scène se termine sur un panorama du champ rempli de fleurs sauvages. Cette scène matérialise le contrôle de son propre corps puisqu'elle « décide » d'accoucher seule. Les éléments qui l'entourent mobilisent tous ses sens et l'accompagnent dans la naissance de son nourrisson. En donnant naissance sans l'aide d'un médecin ou d'un autre homme, Pauline est entièrement maîtresse de son corps, contrairement à ses autres accouchements à l'intérieur de la maison.

L'agentivité narrative de Pauline se manifeste également dans son cri puissant qui rappelle le lien privilégié entre son corps et la mer. Ce son, qu'elle utilise de manière récurrente afin de ramener les hommes à la terre ferme, induit un certain pouvoir surnaturel. L'une des villageoises mobilise le personnage de la Sainte Vierge afin de décrire Pauline et ses pouvoirs. Dès le premier épisode, Pauline prouve sa maîtrise des éléments. Alors que Noum, son futur mari part en mer, elle se rend sur la berge et hurle telle une louve. La scène montre tour à tour Pauline qui s'époumone, les baleines qui nagent au rythme du cri et des vagues, ainsi que Noum qui revient au rivage à la suite de l'appel de sa bien-aimée. Elle a su ramener celui qu'elle affectionne à bon port en plus de faire la démonstration de ses capacités vocales. Cette séquence met encore une fois de l'avant le lien privilégié de Pauline avec la nature. Le cri également accompagné du bruit des vagues réaffirme de manière sonore l'amalgame de sa voix et des vagues. Le retour de Noum sur la berge fait comprendre aux télespectateur.trices que Pauline a le pouvoir de ramener les marins à la terre ferme, ce qu'elle fait à plusieurs reprises au cours de la série. Un pêcheur énonce d'ailleurs : « C'est dangereux d'aller à la pêche si la louve est pas là pour nous avertir »²⁸. Ce dialogue réfère à l'apport de Pauline dans l'industrie économique de la Gaspésie.

²⁸ *Ibid.*, ép.4, 36 :39.

Figure 11
Pauline pousse le cri de la louve



Source : *L'ombre de l'épervier*, saison 1, ép.1, 9 :35.

Si le cri de Pauline représente un tournant dans la série, il se confirme de manière significative à la fin de la première saison. La relation entre Pauline et Noum se détériore pour plusieurs raisons au fil des épisodes. Lorsque ce dernier décide de partir en mer en pleine tempête, Pauline, accompagnée de son fils, se rend sur la grève pour le sauver. Comme lors des autres scènes, elle se positionne et hurle. Pour la première fois, son corps refuse, elle est incapable de produire un son. Paniqué, son garçon la supplie : « il faut l'appeler maman il va mourir²⁹ ». Bouleversée elle lui répond : « j'y arrive pas ». En alternance avec l'image de Pauline et de son fils, on voit le personnage de Noum qui hurle : « c'est le temps de crier ma louve. C'est le temps d'essayer de me sauver si tu es capable, j't'entend pus ma louve, j't'entend pus »³⁰. Sur ces dernières paroles, la caméra filme en plan large la mer agitée, accompagnée du bruit du vent et de la tempête. Le lendemain matin, les pêcheurs ramènent la barque de Noum au rivage, mais ce dernier n'y est pas. Il ne reviendra plus. Si la scène est tragique, elle témoigne encore une fois du lien privilégié entre Pauline et la nature. Cette dernière, épuisée de la relation compliquée avec son mari, est incapable d'émettre un cri afin de le ramener à bon port. L'inaptitude de son corps lui offre paradoxalement une indépendance nouvelle.

²⁹ *Ibid.*, ép.13, 32 :48.

³⁰ *Ibid.*, 33 :05.

2.2.2 *Nos étés* : le fleuve comme vecteur d'affirmation et d'émancipation

Dans la série *Nos étés*, le fleuve agit comme élément émancipateur pour les personnages féminins. Le visuel montre fréquemment des femmes qui s'épanouissent à l'extérieur des limites de la maison. Elles soufflent au gré du vent et se détachent des obligations qui leur sont dictées lorsqu'elles se trouvent à la maison. C'est au bord du fleuve qu'elles ressentent une puissante énergie qui témoigne d'une impression d'indépendance loin des dictats masculins. La figure 10 évoque le pouvoir de la sororité. Elles se tiennent toutes les trois côté à côté et sont prêtes à affronter leur destin.

Figure 12

Le corps des femmes dans la nature témoigne d'une sororité



Source : *Nos étés*, saison 3, ép.4, 26 :03.

Le concept de sororité s'articule également dans une relation au surnaturel, au mystique présente tout au long de la série. Julie Ravary-Pilon rappelle que :

les écoféministes convoquent un réinvestissement positif et émancipateur du lien femme et nature. Dans certains cas, ce lien passe par le pouvoir surnaturel, voire mystique, de la femme et de son corps, un aspect qui, durant de nombreuses années, fut dénigré par les sociétés patriarcales par peur que celui-ci donne un trop grand pouvoir au sexe féminin³¹.

À plusieurs reprises, les ancêtres féminines apparaissent en habits rouges afin de conseiller, réconforter ou accompagner leur descendante. En plus d'inscrire un pouvoir

³¹ Julie Ravary-Pilon. « Terre-Femme... », p.201.

mystique féminin, ces apparitions rappellent la force d'une lignée matrilinéaire (voir Figure 6, chapitre 2). Seuls les personnages féminins exploitent cet esthétisme narratif. Maria, la première femme de la lignée, meurt au début de la première saison. Sans disparaître de l'intrigue, elle intervient en tant que narratrice à plusieurs reprises. La grande fresque historique dépeinte dans la fiction est ponctuée par la voix de la matriarche qui s'adresse tour à tour à sa descendance, mais également aux téléspectateur.trices.

Le déplacement du personnage de Nora à l'extérieur de la villa contribue à l'émergence d'une agentivité sexuelle. Nora personnifie un mode de vie bourgeois dont elle incarne les codes propres à ce statut social. La série ne suggère aucun lien charnel entre elle et son époux. La femme se montre de marbre à la villa, mais elle se transforme dès qu'elle est hors de la maison familiale, au bord de l'eau. Elle renonce aux vêtements sévères qu'elle porte habituellement et à sa coiffure en chignon. Quand elle est hors de chez elle, dans le pavillon sur les rives du fleuve, son allure décontractée reflète une liberté retrouvée. Cette effervescence se manifeste par des vêtements plus clairs, plus vaporeux. Tout son corps reflète la gaieté ainsi qu'un sentiment de liberté.

Figure 13

Nora est austère lorsqu'elle est à la villa



Source : *Nos étés*, saison 3, ép.2, 19 :46.

Figure 14**Le corps de Nora se transforme lorsqu'elle sort de la villa**

Source : *Nos étés*, saison 2, ép.5, 10 :32.

Durant la seconde saison, elle s'autorise à entretenir une liaison avec Gabriel, son amour défendu. L'affaire est jugée choquante puisque l'homme en question est un homme d'Église. Nora défie les normes morales et sa passion est illustrée à travers une correspondance épistolaire. Lors d'une scène où elle se positionne face au fleuve, le regard tourné vers l'horizon, elle fait la lecture à voix haute de ces écrits. Son désir sexuel se perçoit à travers son corps et ses monologues comme l'illustre l'extrait d'une lettre composée pour Gabriel : « ce soir le vent souffle et caresse mon visage, je me plaît à penser que cette brise a voyagé depuis votre lointain Manitoba et que c'est votre main, douce et réconfortante, que je sens sur ma joue »³². Ces paroles révèlent les envies profondes de Nora. Ce qui transparaît dans ces propos et qui met en lumière l'agentivité de Nora, c'est que la nature est incarnée par un corps masculin. Le vent symbolise les mains et le souffle de Gabriel sur la peau de Nora. Elle explore ses sens par le biais du vent qui effleure son corps. Elle se libère des scénarios préétablis par les contraintes de l'époque pour écouter ses propres choix, ses propres envies.

³² *Nos étés*, saison 2, ép.2, 33 :10.

2.2.3 Les femmes investissent le discours sur la colonisation

Les personnages féminins abordés précédemment tirent une agentivité dans leur rapport à la nature. Cet environnement est toutefois relatif au genre puisqu'il se situe à proximité du foyer qui rappelle un espace féminin. Les protagonistes féminins de la série les *Pays d'en haut* s'approprient le discours sur la colonisation masculine, afin de sortir des rôles traditionnels.

Lors de la cinquième saison, les personnages de Délima et Caroline utilisent leur corps afin d'obtenir un permis de défrichement du territoire. Ces dernières doivent convaincre le conseil municipal des bénéfices de leur projet. Pour ce faire, elles paradent dans un nouveau modèle de maillot de bain que les femmes porteront lorsqu'elles viendront en vacances. Au-delà d'une vision simpliste du rapport au corps féminin comme objet de désir, la liberté du corps féminin est mise de l'avant avec la démonstration d'un maillot de bain plus convenable pour de fortes chaleurs et permettant aux femmes de sortir des contraintes vestimentaires de l'époque qui visent à cacher leur corps.

Figure 15

Caroline et Délima défilent en maillot de bain devant le conseil



Source : *Les Pays d'en haut*, saison 5, ép.1, 31 :53.

Plus tard dans la série, le personnage de Délima fait figure d'opposition aux standards et désirs féminins traditionnels. Pour assurer son projet de défrichement de la montagne et la construction de son hôtel, elle renonce à une histoire d'amour. L'indépendance de la femme s'explicite dans le scénario de la série lorsqu'elle s'adresse à son prétendant : « il est trop tard. J'ai un hôtel à construire, pis c'est pas mal plus

important qu'une petite histoire de couchette »³³. Cet extrait mobilise un discours sur le défrichement du territoire chez un personnage féminin qui renonce au mariage. Elle ajoute : « on va transformer le frette pi la misère de l'hiver en du gros fun noir pour les *big shots* de la ville »³⁴. Délima veut dompter l'hiver et l'utiliser à profit, elle ne souhaite pas le contempler ni subir cet élément naturel. La domestication de la nature émerge de ces propos. Plutôt que d'accepter un destin matrimonial, elle décide de jouer un rôle actif dans le développement du territoire.

Cette intrigue se poursuit au cours de quelques épisodes au cours desquels le personnage de Caroline illustre également un discours féminin de la colonisation du territoire. Cette dernière explore un territoire forestier. Lors de la séquence, son corps affirme son autorité et sa position de meneuse. En plus d'illustrer un corps féminin agile dans un décor sauvage, le discours verbal participe à la réaffirmation du féminin. La discussion entre Caroline et son mari va comme suit :

[Joe explique qu'il bâtira des habitations avec du pin]

Caroline : Tais-toi!

Joe : Caroline je suis ton mari parle-moi pas de même!

Caroline : Veux-tu ben te taire!

Joe : Heille je suis ton mari, tu me dois le respect!

Caroline : Ferme ta yeule³⁵!

Dans ses paroles, Joe rappelle le devoir de respect de la femme mariée. Renversant les rôles genrés, cette dernière aborde un discours contemporain en faisant fi des devoirs imposés aux femmes de l'époque en plus de lui ordonner de se taire. Ces séquences renversent les codes du féminin et du masculin. Caroline domine dans un espace traditionnellement masculin et non à l'intérieur du foyer.

³³ *Les Pays d'en haut*, saison 6, ép.3, 21 :20.

³⁴ *Ibid.*, ép.1, 32 :33.

³⁵ *Les Pays d'en haut*, saison 6, ép. 2, 27:49.

Figure 16**Caroline mène la marche dans l'exploration de la forêt**

Source : *Les Pays d'en haut*, saison 6, ép.2, 27 :30.

La représentation du mythe du matriarcat qui s'incarnait à travers les personnages d'Émilie et de Pauline ne s'impose plus à travers la figure maternelle au foyer au courant des années 2010. Ce concept ne disparaît pas pour autant. Dans *Les Pays d'en haut*, Délima et Caroline portent les revendications féminines de l'époque (posséder un bar, porter un maillot de bain). Elles ne dirigeront pas de famille puisqu'elles ne sont pas mères, mais vont contrôler les hommes autour d'elles ou à tous le moins leurs maris. Dans ces cas-ci en revanche, la fiction opte pour un ton humoristique plutôt que dramatique. Les personnages masculins n'éprouvent pas de souffrance au vu de leurs situations et ne cherchent pas à s'enfuir ou disparaître. Ces manifestations du mythe matriarcal trouvent écho à d'autres moments dans la série. Le matriarcat dans sa conception populaire est toujours représenté, mais se transforme afin d'accorder cette idée du pouvoir féminin qui opère désormais à l'extérieur de la maison.

Certains personnages féminins investissent les différentes pratiques liées au territoire. Artémise entretient un rapport privilégié avec la nature à travers son discours sur la chasse :

Artémise : Si je vais à la chasse avec mon père je vais vous ramener de l'original et du caribou.

Aurélie : Vous chassez? (impressionnée)

Artémise : Oui depuis que je suis haute de même.

Georgiana : Moi j'ai ben peur du bois, ya une fois on s'est écarté fec...

Aurélie : Moi j'aimerais ça apprendre à pêcher pi à chasser

Artémise : Je peux vous montrer ça c'est pas ben dur³⁶.

Pratique généralement associée au personnage masculin, cette dernière parle de son amour pour la chasse et souhaite faire profiter d'autres personnages féminins de ses savoirs. On ne la voit pas chasser, mais on la voit charger une arme avec aisance. Si ces pratiques qui relèvent du patrimoine immatériel ne sont pas nouvelles dans le discours sériel, elles étaient abordées par les personnages masculins. En accord avec le contexte social de production, le patrimoine lié aux pratiques et savoir-faire se développe et parfois s'incarne à travers un genre différent et témoigne d'une réappropriation féminine qui trouve écho dans le présent.

2.3 LA VILLE : RECONFIGURATION DES CORPS

La ville reconfigure les corps et les rapports de genre. Elle en met en scène une version plus sexualisée et violente du passé et exploite une plus grande diversité corporelle et spatiale. La fiction patrimoniale, depuis les années 1990, a peu représenté la métropole québécoise, lui préférant les paysages ruraux. Si le monde régional dépeint dans les fictions répond à plusieurs stéréotypes, la ville en porte d'autres, comme la violence, la sexualité, la débauche et la pauvreté. La mise en scène de Montréal se constitue en tant que vecteur de normes, mais également d'altérité hiérarchique, sociale, culturelle, genrée et spatiale dans les séries télévisées. Encore une fois, nous appréhendons les espaces mis en scène dans les fictions en tant que partie intégrante d'un réseau discursif en cohérence avec d'autres conceptions du même lieu que l'on pourrait voir dans les documentaires, les reportages ou la littérature. Les téléspectateur.trices sont ainsi conforté.es dans l'image dépeinte et, même en contexte d'une diffusion transnationale, ne sont pas déstabilisés et adhèrent à ce qui est proposé. Cette section s'attarde plus particulièrement à *Musée Eden* qui, contrairement aux autres fictions, plante son action en ville. Ces images offrent une conception symbolique de Montréal qui se manifeste dans les autres fictions du corpus.

³⁶ *Ibid.*, saison 4, ép. 6, 11 :59.

2.3.1 Reconfiguration du féminin et du masculin

La ville devient le lieu de reconfiguration du masculin et du féminin. Le corps des personnages principaux ne possède pas les mêmes caractéristiques qu'en campagne. La masculinité valorisée n'est plus associée à la force masculine, la virilité ne se définit plus dans son rapport à la nature. La féminité réaffirme une fragilité et une victimisation du corps.

Le personnage masculin principal de la série, Étienne Monesti, se spécialise dans le journalisme d'enquête au journal *La Patrie*. Il fait preuve d'une grande intelligence et d'une curiosité, qualificatifs qui lui permettent de découvrir les coupables avant les représentants de la loi. Il fait également preuve d'endurance, de témérité et n'hésite pas à se mettre en danger. Étienne est présenté comme un protecteur, ce qui renforce cette idée de courage chez le personnage. Comme l'affirme Stéfany Boisvert : « [b]ien que la série policière soit un genre narratif qui implique nécessairement la victimisation de certaines personnes, la représentation emphatique de minorités visibles, d'identités subordonnées ou marginalisées (jeunes femmes, homosexuels, enfants, communautés ethnoculturelles minoritaires) contribue à souligner davantage l'héroïsme et la masculinité protectrice et valeureuse du gentleman »³⁷. Étienne défend tour à tour un Italien et de jeunes femmes sans défense et il se lie d'amitié avec des gens de classes très pauvres. Il n'a aucun préjugé et utilise sa voix journalistique pour défendre la justice et ceux qui en ont besoin. Étienne incarne l'image du *Beach Bum*³⁸. Fier, intrépide et souvent arrogant envers les forces de l'ordre, sa masculinité se perçoit également dans son corps, ses mouvements, ses habits et ses accessoires. De ce fait, le rapport d'Étienne à son espace contribue à raconter une nouvelle masculinité. Le personnage arbore un style détendu avec une chemise déboutonnée et les cheveux en bataille. Il se déplace à moto contrairement aux autres personnages qui voyagent en voiture. Ce moyen de transport ajoute au côté rebelle du personnage.

³⁷ Stéfany Boisvert, « Les masculinités télévisées... », p.220.

³⁸ Terme utilisé par la responsable des costumes lors du *Making of* de Musée Eden.

Figure 17**Étienne nuance la masculinité performée par Ovila, Noum et Alexis**

Source : *Musée Eden*, ép.9, 8 :12.

Les séries policières mettent de l'avant des personnages masculins réfractaires à l'autorité³⁹. Étienne s'inscrit dans ce modèle typique de héros. À plusieurs reprises, il confronte l'inspecteur en chef sur ses méthodes et ses résultats et démontre toute la corruption du système carcéral de l'époque. Il n'hésite pas à contourner la loi afin de protéger les innocents. Il se rend illégalement sur la propriété d'un riche médecin, qu'il soupçonne de meurtre. Il fait appel à ses contacts afin de se procurer des documents juridiques secrets. Si le côté rebelle est également présent chez Ovila, Noum et Alexis, il se définit par le goût de l'aventure et le choix de ne pas rester dans un monde traditionnel rural et non par le désir de désobéir aux lois afin de sauver la veuve et l'orphelin.

³⁹ Stéfany Boisvert, « Les masculinités télévisées... », p.220.

Figure 18

La virilité d'Étienne se manifeste dans un corps agile et dans son savoir



Source : *Musée Eden*, ép.8, 39 :17.

Le personnage d'Étienne possède un corps désiré. À plusieurs reprises, la mise en scène met de l'avant le corps de ce dernier et amalgame les standards de beauté et l'intellect du personnage. Comme le montre la Figure 18, la caméra avance lentement sur le corps d'Étienne. Son intellect et son corps sont érotisés à l'écran. Contrairement aux personnages d'Ovila et de Noum dont le manque de compétences académiques est mis de l'avant en opposition aux connaissances d'Émilie et de Pauline, Étienne possède autant le corps désiré et l'instruction. S'il arbore un corps musclé, la force physique d'Étienne n'est pas ce qui est valorisé. Il essuie constamment des échecs lors de combats contre différents personnages. Sa force physique se définit par sa capacité d'endurance. Lorsqu'il va en prison pour parjure, Étienne passe plusieurs jours au cachot. Les séquences sérielles génèrent plusieurs plans de vue du corps de celui-ci qui résiste à divers châtiments corporels.

Le type de masculinité performé par le personnage d'Étienne en est une désirée et admirée par les personnages féminins de la série. Plusieurs d'entre elles tentent de le séduire. Lorsque Camille discute avec une employée de bureau, elle mentionne le nom d'Étienne. Se mordillant la lèvre inférieure l'employée répond : « yé tu beau rien qu'un peu, on dirait un acteur de vue », ce à quoi Camille répond avec un sourire rêveur⁴⁰. Dans le cas d'Étienne, la masculinité désirée par la gent féminine n'est pas celle qui se définit dans la figure du défricheur, de celui qui rêve de liberté et d'ailleurs. Le portait valorisé est celui d'un homme qui se sert de son charisme et de son charme, affichant un physique

⁴⁰ *Musée Eden*, ép.9, 27 :43

qui correspond aux standards de beauté. Si le personnage ne détonne pas d'une masculinité valorisée à l'écran, elle se distingue de celle représentée dans les autres fictions qui se déroule dans un mode rural.

Les personnages féminins performent une féminité différente des femmes des autres séries. Si celles de la campagne participent aux différentes tâches de la ferme et exposent ainsi une certaine force physique, Camille et Florence, les deux personnages féminins de *Musée Eden*, ne sont pas du tout aptes à l'effort physique. Dès la première scène, les deux jeunes femmes arrivent en ville et, à la suite d'une tentative pour soulever leur valise, elles requièrent l'aide d'un personnage masculin. Cette image de la jeune femme vulnérable trouve écho dans la série *Au nom du père et du fils* où la femme du personnage principal, Élise qui habite la ville, est plus délicate avec une santé chétive comparativement aux femmes du village. La série *Nos étés* illustre une différence marquée entre les capacités physiques d'Élise, qui habite la ferme, et Maria, la bourgeoise de la ville.

La mise en scène de l'espace urbain fragilise le corps féminin et relève de l'image de la demoiselle en détresse. On dépeint un espace dangereux pour les femmes sans défense. À plusieurs reprises, on peut voir la peur sur les visages de Florence et Camille dans *Musée Eden*. La caméra filme en gros plan les visages de celles-ci, ce qui favorise la perception que le corps féminin et le milieu urbain ne sont pas compatibles. Ces dernières réagissent négativement à leur milieu. La fragilité du corps féminin entraîne également la victimisation de ces personnages sans défense. Le personnage de Camille participe à plusieurs scènes de domination masculine. Le rapport au corps en est toujours un de soumission. L'autre personnage féminin de la série, Florence, s'inscrit également dans un modèle de femme naïve et fragile. Toujours à l'affut d'un danger, les seules scènes où elle fait preuve de joie sont celles qui répondent au script traditionnellement féminin autour du mariage et de la maternité. La présence de son mari lui assure un bonheur et une sécurité qui s'affirme dans un corps plus détendu.

Figure 19**Florence dans *Musée Eden* arbore une expression craintive**Source : *Musée Eden*, ép.1, 4 :00.

Dans le même esprit, le discours sur la fragilité du corps féminin en ville et la nécessité pour une femme d'être accompagnée s'exprime également dans les *Pays d'en haut*. Lorsque Donalda souhaite aller en ville, Délima ordonne que Rosa-Rose la conduise:

Délima : Tu ne peux pas aller à Montréal c'est dangereux que le yable.

Donalda : Je ne suis pas peureuse.

Délima : C'est pas ça la question ya des gens qui perdent connaissance directe en arrivant *downtown* tellement c'est énervant.

Donalda : Je ne suis pu une enfant⁴¹.

Le dialogue mobilise un discours sur l'impossibilité pour une femme seule de survivre en ville. Si elle ne court pas de danger à Sainte-Adèle, la ville transforme son corps et le rend vulnérable.

La mise en scène des corps en ville permet également la présentation de vêtements différents de ceux à la campagne, affirmant ainsi les codes traditionnels de la féminité et de la masculinité. L'utilisation des chapeaux permet à Camille de séduire et de paraître mystérieuse. Délima répond à cette image de la femme qui arrive de la ville avec des vêtements plus sexualisés. De ce fait, la ville est omniprésente dans son corps même lorsqu'elle est à Sainte-Adèle.

⁴¹ *Les pays d'en haut*, s. 4, ép.6, 3 :44.

2.3.2 Corps violenté, sexualité débauchée

L'espace urbain engendre des représentations plus explicites de la violence et de la sexualité. Par son genre policier, la série *Musée Eden* s'ancre dans cette démonstration. Le *Red light*, lieu mythique du Montréal du début du siècle, sert de toile de fond au récit de *Musée Eden*. Quartier réputé pour la luxure et la contrebande, le choix d'y installer l'intrigue de la série encourage une sexualité explicite et parfois hors-norme.

Ce Montréal empreint de délinquance en tout genre résonne dans la série *Les Pays d'en haut* où le quartier est incarné dans le discours verbal et le corps de certains personnages. L'une des intrigues de la série porte sur l'ouverture d'un bar par Bidou et Délima dans le village de Sainte-Adèle. Lorsque Bidou, dans des idées de grandeur, décide d'ajouter des tables de jeu et des combats de coqs, Délima prise de colère et de panique lui ordonne de ramener le matériel à Montréal. Bidou réplique en exposant les bénéfices financiers d'une telle entreprise. S'en suit alors une dispute :

Délima : Payant? Va falloir donner une cote aux Irlandais asteure, c'est eux autres qui contrôlent tout le gros gambling à Montréal.

Bidou : On est dans le nord pas dans le *Red light*.

Délima : Ils sont au courant de tout ce qui se passe en province, on rit pas avec ce monde-là.

Bidou : On n'est sur le territoire à personne icitte⁴².

Cet extrait témoigne de la menace qui règne et de la violence dans le *Red light*. Il déconstruit également les frontières du quartier montréalais puisque quelques scènes plus tard, les Irlandais débarquent et kidnappent Bidou. Les corps de ces hommes incarnent Montréal malgré un déplacement à Sainte-Adèle. Le lieu est reconstruit à travers ces derniers. Les téléspectateur.trices n'ont pas besoin de voir le *Red light* pour en comprendre les codes. En plus des corps des hommes irlandais, le lieu s'incarne dans les corps des jeunes femmes que Joe ramène de la ville. Fier de lui, il annonce haut et fort : « Boss, regardez toutes les pitounes que j'ai rapportées »⁴³. Par le corps de ces femmes et leurs vêtements, Bidou et ses acolytes tentent de reproduire le *Red Light* dans le village. Si les objets comme les tables de jeu ou les cages pour les coqs contribuent à recréer le quartier

⁴² *Les Pays d'en haut*, saison 5, ép.5, 17 :37.

⁴³ *Ibid.*, 41:54.

mythique, il est également perceptible par le corps des prostituées (sexe) et les Irlandais (violence) qui réaffirment les stéréotypes associés à la ville. Le *Red Light* s'incarne également dans le discours et dans le corps de Délima. Elle évoque le quartier lorsqu'elle se souvient de l'époque où elle se prostitue. La description de ses activités narrée par un personnage féminin dont le corps est plus sexualisé que les autres personnages féminins du village permet encore une fois de créer une image symbolique de la ville sans avoir besoin de montrer le lieu en question.

Figure 20

Le corps des prostituées participe à la création de l'espace urbain



Source : *Les Pays d'en haut*, saison 5, ép.5, 41 :49.

La violence et la sexualité sont au cœur de l'esthétique narrative de la série *Musée Eden*. Chacun des épisodes débute par la présentation d'un meurtre. Les images sont sanglantes et agressives. Le monde de la prostitution occupe une place centrale dans la série ce qui encourage la monstration de corps hypersexualisés et objectivés. Outre le commerce du sexe, les scènes de relations sexuelles sont plus explicites. La scène de la première relation entre Camille et Étienne est très démonstrative. Les seins des actrices sont rarement montrés au petit écran à l'exception des prostituées et des autochtones. Dans ce cas-ci, la séquence se déroule au ralenti et met de l'avant les corps nus des protagonistes. Un découpage du corps met de l'avant la poitrine de Camille. Cette technique encourage une objectivation du corps de la jeune femme. Ces scènes de

sexualité explicites confirment une différence marquée avec celles qui se déroulent dans le monde rural.

Figure 21

Le corps est davantage sexualisé en ville



Source : *Musée Eden*, ép.6, 38 :16.

La série *Musée Eden* évoque également d'autres types de pratiques sexuelles. Jérôme Boileau, adepte de combats de coqs, de chiens et de rats, participe à plusieurs tournois dans les bâtiments sombres du *Red Light*. Une séquence illustre ce dernier dans son appartement alors qu'il s'adonne au plaisir charnel avec ses rats de compagnie. Cette image évoque une conception de la ville comme un endroit où s'exercent des pratiques sexuelles différentes et déviantes comme la zoophilie. Aucune scène du genre n'est présente dans les autres séries du corpus.

Figure 22**Jérôme participe à une scène charnelle avec ses rats domestiques**

Source : *Musée Eden*, ép.3, 37 :05.

L'incarnation de la ville dans le corps des prostituées, d'une violence du corps, d'une monstration des relations sexuelles explicites et l'illustration des déviances sexuelles témoignent d'une vision plus chaotique, dangereuse et différente des représentations en milieux ruraux. Ces caractéristiques se dégagent de manière claire des fictions de notre corpus et favorisent une perception malsaine de la ville de Montréal au tournant du XX^e siècle.

2.3.3 Nouveaux corps, nouveaux espaces

L'espace urbain permet la monstration de corps nouveaux que l'on ne voit pas dans les autres séries, mais également d'espaces uniques. L'inscription de ces corps dans un espace particulier configure les rapports de pouvoir. À travers les séries de notre corpus, si les lieux communs œuvrent à une répétition qui crée un tout cohérent d'un imaginaire montréalais, nous notons toutefois certains lieux uniques, c'est-à-dire que nous retrouvons seulement à un moment particulier du récit. Si ces derniers diversifient l'espace montréalais, ils ne déstabilisent pas les téléspectateur.trices puisqu'ils fonctionnent dans une logique d'altérité et répondent à des stéréotypes connus.

La présence de différentes communautés immigrantes dans la région de Montréal permet la mise en scène de corps différents dans la série. Ces immigrants s'ancrent dans

des espaces particuliers. La première enquête de la série porte sur l'accusation d'un Italien dans une affaire de meurtre. En plus de la mention de son origine à plusieurs reprises, le discours des autres protagonistes y fait sans cesse allusion. Lorsque ce dernier est pendu, le chef de police déclare : « Je t'ai eu cochon d'Italien »⁴⁴. Ce commentaire souligne son identité alors que les autres morts ne font pas l'objet d'une telle précision ethnique. Lorsque son ami, seul autre Italien de la série, tente de le venger, l'arme du crime est retrouvée et permet également de l'accuser. Le couteau qui a servi au meurtre est italien, donc le coupable est forcément un Italien. Quelques répliques d'Étienne font état du rapport à la vengeance dans cette communauté. L'historien Luca Sollai explique que l'association des corps italiens à la criminalité n'est pas nouvelle et structure l'imaginaire du continent⁴⁵. Il relève de tout une symbolique liée à la mafia qui perdure encore aujourd'hui et qui constitue l'un des stéréotypes les plus tenaces. L'espace dans lequel les personnages sont dépeints ne se trouve pas ailleurs dans la série. Il représente un milieu plus pauvre, celui des cheminots, en contraste avec le milieu bourgeois dans lequel évoluent les autres personnages. La mobilisation de stéréotypes est dépeinte de la même façon dans plusieurs médias, ce qui au cours des dernières décennies a gravement desservi les personnes issues des minorités. Lorsqu'elles ne sont pas invisibles, elles sont considérées comme insignifiantes ou inférieures et sont ainsi réduites à des stéréotypes, renforçant ainsi leur altérité et réaffirmant un point de vue hégémonique⁴⁶. Par la répétition d'un discours qui dépeint les Italiens comme sales, différents et appartenant à une autre classe, la fiction inscrit de manière claire la marginalité et l'altérité de cette communauté importante à cette époque à Montréal.

⁴⁴ *Musée Eden*, ép.2, 5 :20.

⁴⁵ Luca Sollai, « Évolution et adaptation des stéréotypes sur les personnes immigrées depuis la seconde guerre mondiale », communication au *Congrès de l'institut d'histoire de l'Amérique française : mobilité, migrations et circulations en Amérique française*, Université de Montréal, Montréal, 25 octobre 2024.

⁴⁶ Augie Fleras et Jean Lock Kunz, *Media and Minorities Representing Diversity in a Multicultural Canada*, Toronto, Thompson Educational Publishing, inc.2001, p.141.

Figure 23

Le corps de la prostituée asiatique crée un décor oriental et exotique



Source : *Musée Eden*, ép.5, 16 :32.

Le *Chinatown* est représenté dans quelques scènes et met de l'avant un exotisme oriental. La façon de présenter les corps des femmes relève d'une ornamentalisation des minorités, c'est-à-dire que les minorités sont assignées à des rôles destinés uniquement à amuser ou à embellir⁴⁷. Elles sont associées à l'exotisme et à la sensualité. Ces scènes n'apportent rien au dénouement de l'intrigue, mais participent à créer une vision unique.

Ces scènes créent des ambiances particulières, un sentiment d'ailleurs dans la ville. La série intègre une certaine diversité à partir de références stéréotypées. Ruth Amossy met de l'avant l'idée que le stéréotype est nécessaire à la connaissance en ce qu'ils permettent de comprendre et d'associer des éléments du monde qui nous entourent, au-delà de notre simple expérience personnelle⁴⁸. Cette reconnaissance peut toutefois s'avérer problématique et encourager des préjugés. Lorsque Victor, le mari de Camille, se rend dans le Chinatown pour profiter des services de la maison close, le décor dépeint crée une ambiance particulière. La séquence exhibe une jeune femme asiatique, des outils liés à la consommation d'opium, le tout accompagné d'une musique à consonance orientale. On recrée une image mystique des pays orientaux à Montréal. La musique, le corps de la jeune femme et les éléments du décor fonctionnent comme un tout et créent un espace

⁴⁷ *Ibid*, p.146.

⁴⁸ Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2021, p.15-36.

ethnique propre à une culture très peu présente dans ce type de séries. Les personnages à l'œuvre dans cette scène ne reviennent pas dans le récit.

L'intégration des communautés immigrantes à travers des personnages de figurant.es n'octroie pas d'agentivité narrative à ces dernier.ères. Ces corps participent à la conceptualisation d'un espace particulier, ils et elles sont partie intégrante du décor. Une série comme *Warrior* (2019-2023) situe son intrigue dans le Chinatown de San Francisco à la fin du XIX^e siècle. La présence de personnages principaux chinois dans la série œuvre à l'agentivité de ces derniers, en plus de dépeindre plusieurs lieux. Si les bordels sont aussi présents, ce n'est pas une image unique comme ce que propose *Musée Eden*. Centré sur l'expérience de personnages canadiens-français, le récit fait des immigrant.es des objets dans l'espace au même titre que les meubles et les accessoires. L'inclusion du quartier chinois dans l'intrigue contribue tout de même à illustrer la diversité ethnique de Montréal au tournant du siècle. L'espace urbain permet également de montrer l'expérience des différentes classes sociales. Dans *Musée Eden*, l'écart entre ces dernières exacerbe les divergences dans une série où se côtoie une certaine bourgeoisie qui s'épanouit dans des lieux bien précis (bureau de notaire et d'avocat, musée, etc.) et une classe très pauvre. Si les fictions qui se déroulent en campagne présentent quelques familles pauvres, le contraste entre les classes en ville participe à accentuer cette misère. L'amalgame des corps sales et de milieux insalubres correspond à une réalité du début du siècle de Montréal. Le personnage de Frank s'inscrit dans un espace qui lui ressemble. Autant le corps que le décor qui l'entoure sont crasseux; on y trouve de l'alcool et de la cigarette. Frank a les cheveux mi-longs et il ne se rase pas contrairement aux autres hommes de la série. La mise en scène de l'arrivée de Camille dans l'antre de Frank réaffirme les différences sociales entre les deux. *Les Pays d'en haut* exploite aussi cette image d'un Montréal où règne la pauvreté. Lorsque Donalda se rend à Montréal avec Rosa-Rose, elles vont dans une blanchisserie. On y voit des femmes et des enfants sales dans un décor poussiéreux. Plus tard dans la série, l'hiver montréalais est dépeint en mettant de l'avant des hommes et des femmes sans le sou qui ne peuvent se chauffer, causant la mort de jeunes enfants.

Figure 24**Le corps de Frank fonctionne dans un tout cohérent avec le milieu**

Source : *Musée Eden*, ép.8, 19 :03.

L'esthétique narrative du corps et du territoire trouve son apogée dans la mise en scène des meurtres de *Musée Eden*. Chacun d'entre eux s'inscrit dans un environnement précis. Une sténographe surnommée la belle inconnue est trouvée morte près de l'eau. Arborant une beauté sereine, elle s'inscrit dans un décor d'herbes hautes au bord de mer. L'épisode suivant porte sur la découverte du corps d'une prostituée dans les poubelles. La mise en scène témoigne d'une volonté des créateur.trices d'inscrire un corps dans un lieu spécifique afin de créer un espace particulier. Les couleurs de la robe de la jeune femme ainsi que son métier se confondent dans le décor d'ordures et de déchets associés à la prostitution. Loin d'être anodins, les choix de mise en scène contribuent à marginaliser les jeunes femmes. La série raconte visuellement une image unique de la prostitution. Si cette représentation n'est pas fausse, elle ne témoigne pas de la diversité des expériences liées à la prostitution.

Figure 25**Le corps et le décor fonctionnent dans une esthétique cohérente**Source : *Musée Eden*, ép.5, 1 :31.

L'exploitation de l'espace urbain dans *Musée Eden* permet d'inscrire des corps nouveaux, plus diversifiés, ainsi qu'une variété importante de lieux. De ce fait, le rapport entre le corps et l'espace témoigne des représentations de pouvoir de genre, de classe, d'ethnie, etc. L'analyse de cette série démontre que malgré une diversification des lieux présentés à l'écran, l'organisation de l'environnement montréalais fonctionne dans une logique qui, lorsque perturbée, contribue à inscrire un caractère marginal à certains personnages ou, à tout le moins, à rappeler leur origine ethnique ou sociale.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons mis en lumière les rapports entre le corps et le territoire. Nous avons démontré qu'à travers un grand récit de colonisation et d'occupation du territoire au tournant du XX^e siècle, la mise en scène spatiale à l'écran configure les rapports sociaux de genre, de classe, de nation et d'ethnicité. Nous avons démontré que le rapport du corps aux grands espaces sauvages est un univers d'abord masculin. À travers un discours sur la colonisation qui souligne la robustesse et la résistance du corps masculin face à un climat rigoureux, les séries mettent en valeur la contribution des hommes au récit de l'édification du pays, reléguant les femmes à leur capacité procréatrice. Les vastes étendues sont l'endroit où se confirme une masculinité blanche hégémonique qui se

déploie dans un corps qui ressent un besoin profond d'évasion, loin de chez soi. Elle se caractérise par une aisance naturelle dans le paysage sauvage. Elle se traduit également par la symbolique du coureur des bois qui incarne le modèle de masculinité idéalisé que le retrouve dans plusieurs autres récits qui peuplent l'imaginaire collectif.

Bien que les œuvres de fiction traitent parfois du lien entre le territoire et les nations autochtones, cela se caractérisait principalement dans les années 1990 par la représentation d'un corps vulnérable, incapable d'occuper la terre. L'illustration ou l'évocation d'un corps en état d'intoxication et de dépendance à l'alcool contribue à la solidification de stéréotypes coloniaux utilisés dans les premières œuvres du corpus. La série *Les Pays d'en haut* fait appel à une certaine subjectivité des personnages autochtones ou à tous le moins développe l'arc narratif du personnage de Bill Wabo de manière plus complexe, plus nuancée et le positionne en tant qu'acteur dans la défense du territoire. Toutefois, le discours territorial proposé dans la série s'établit par une conception coloniale de celui-ci, c'est-à-dire qui se définit sur le plan de limites et de frontières, qui éclipse la relation entre l'identité, les savoir-faire, les processus de transmission, etc. Ce faisant, le lien entre les communautés autochtones et le territoire s'exprime par un discours essentialiste du territoire et du corps autochtones. Alexia Desmeules et Laurie Guimond parlent d'une essentialisation des territorialités autochtones, c'est-à-dire : « le fait de réduire des composantes complexes de l'identité contemporaine des Autochtones à des représentations statiques, voire folkloriques ou romantisées, de leur essence »⁴⁹. En ce sens, les séries participent à une marginalisation sociale et historique des expériences des différentes communautés autochtones dans leur rapport au territoire.

Bien qu'une analyse de type diachronique indique une progression de la reconnaissance autochtone, les représentations féminines en réitèrent les clichés patriarcaux et coloniaux. Les fictions les plus récentes du corpus ne présentent pas de protagonistes féminins et autochtones outre qu'à titre de figurantes dans *Les Pays d'en haut*. Ce faisant, il nous est impossible de lire une évolution du corps féminin autochtone.

⁴⁹ Alexia Desmeules et Laurie Guimond, « Le territoire « essentiel » et « essentialisé » de la rivière Romaine des Innus d'Ekuanitshit », *Cahiers de géographie du Québec*, n° 176 (2018), p.298.

Dans cet univers à conquérir, les hommes y exercent leur domination. Cependant, par moments, les personnages féminins trouvent une certaine agentivité dans leur interaction avec la nature. Cette capacité d'action se manifeste par leur aptitude à orienter leur trajectoire personnelle et à se libérer des contraintes sociales ainsi qu'à travers la découverte d'une sexualité désirée et désirante déliée des restrictions imposées par le genre et le statut social. Les protagonistes féminins de la dernière série du corpus incarnent un rapport différent à la nature, plus près de celui de leurs homologues masculins.

Enfin, une série comme *Musée Eden* reconfigure la masculinité et la féminité dans l'espace urbain. Les corps féminins témoignent de la dangerosité d'habiter la ville et conditionnent une vision victimale et objectivante du corps féminin. Le personnage d'Étienne nuance la masculinité hégémonique développée par des personnages comme Ovila ou Noum. D'un rapport au territoire différent, sa témérité et son physique avantageux légitiment sa virilité. La mise en scène de la métropole au tournant du XX^e siècle diversifie le discours à travers l'inclusion de communautés immigrantes. Toutefois, le corps de ces figurant.es participe à une vision unique et stéréotypée en plus d'une marginalisation de l'Autre. Leur corps est esthétiquement intégré aux décors, ce qui œuvre au processus de dépersonnification. La conception de la ville en tant qu'espace symbolique trouve écho dans les autres séries du corpus et conditionne un traitement du corps d'autant plus sexualisé et violenté. Cet amalgame agit à titre d'élément structurant de l'imaginaire québécois puisqu'on le retrouve également dans le cinéma où l'association de la ville de Montréal au danger, à la criminalité, à la pauvreté et à la dépravation y est également présente depuis longtemps⁵⁰.

⁵⁰ Andrée Fortin, *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2015, p.28.

CHAPITRE 3

CORPS SOIGNANTS, CORPS SOUFFRANTS ET CORPS MORTS : LÉGITIMATION DES RAPPORTS DE GENRE À TRAVERS LE DISCOURS MÉDICAL

Le 18 novembre 1993, les téléspectateurs et téléspectatrices rivés devant leur téléviseur assistent à une scène mémorable dans laquelle Blanche pratique une opération périlleuse sur son propre frère qui, à la suite d'une hypothermie sévère, risque de mourir s'il conserve sa jambe nécrosée¹. L'amputation est l'unique solution possible, mais l'intervention ne peut être exécutée que par un médecin. Ne pouvant abandonner son frère, la jeune infirmière mène l'opération à terme et prouve ses compétences médicales, mais également sa volonté à s'imposer dans un monde fermé aux femmes. Près de vingt ans plus tard, la série *Les Pays d'en haut* porte à l'écran plusieurs interventions tout aussi spectaculaires. Dès le premier épisode, le Dr Cyprien ampute la main d'un bûcheron à la suite d'une explosion sur un chantier. Au cours des six saisons suivantes, il procède à une opération à cœur ouvert, fait une perforation du crâne et recoud de nombreuses plaies afin de sauver l'un ou l'autre des habitants de Sainte-Adèle d'une mort imminente. De Blanche à Cyprien, en passant par Philippe (*Au Nom du père et du fils*), le Dr Rancourt (*À l'ombre de l'épervier*) et le Dr Boyer (*Musée Eden*), les fictions historiques québécoises ont accordé un espace déterminant à la pratique de la médecine et au discours médical.

Si ces protagonistes montrent des interventions comme elles se pratiquaient au tournant du XX^e siècle, la fiction illustre également l'expérience corporelle de la douleur à une époque où les traitements demeurent très rudimentaires. Ces récits permettent de comparer et de cerner l'évolution des pratiques et connaissances médicales en contexte

¹ « Nos choix à la télé », *Le Devoir*, 18 novembre 1993, p.B.7.

rural et urbain et portent une attention particulière aux innovations médico-légales en œuvre à Montréal. Ces séries mettent en scène une histoire du genre à travers le discours sur la contraception et l'avortement comme nous le verrons dans les prochains chapitres, ainsi que dans la trame évolutive de l'émancipation des femmes en tant que praticiennes. En mettant de l'avant plusieurs personnages masculins médecins, les séries marginalisent et plus souvent éclipsent l'apport des femmes en santé, à commencer par la profession de sage-femme. Or des protagonistes tels que Blanche et la Dre Miller témoignent d'une expérience féminine de la médecine.

Malgré la présence de plusieurs productions sur la médecine comme *Bonjour docteur* (Radio-Canada, 1987-1989), *Urgence* (Radio-Canada, 1996-1997), *Trauma* (Ici Radio-Canada, 2010-2014), *Au secours de Béatrice* (TVA, 2014-2018) et plus récemment *Les bracelets rouges* (TVA, 2022-2024), *Sans rendez-vous* (Tou.tv, 2022-2024) et *STAT* (Ici Radio-Canada, 2022-2024), les chercheurs québécois se sont très peu attardés à ce créneau télévisuel contrairement à leurs homologues américains et britanniques. Comme le note Joseph Turow, depuis les quinze dernières années, une programmation riche en intrigues médicales s'explique, car: « *health workers can be shown to work where emotions—comic, tragic, or both—are realistically allowed to run wild: at the edges of life and death. Shoot a gun or show a dead body, and people pay attention* »². Les séries historiques s'inscrivent également dans cette tendance avec des productions telles que : *The Knick* (HBO, 2014-2016), *Mercy Street* (PBS, 2016-2017), *Charité* (Das Erste, 2017) et *Call the Midwife* (BBC One, 2012-). La popularité de ces récits médicaux dans la trame narrative de multiples fictions historiques produites au cours des dernières années implique, selon Katherine Byrne, Julie Anne Taddeo et James Leggott que: « *for the contemporary viewer, illness, healing, and the medical profession are fundamental ways of accessing and understanding the past – even, perhaps, that history is most fascinating or most relatable when placed in focus by the diseased or suffering body* »³. Les séries historiques québécoises ne font pas exception et dépeignent plusieurs intrigues médicales.

² Joseph Turow, *Playing Doctor: Television, Storytelling, and Medical Power*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010, p.1.

³ Katherine Byrne, Julie Anne Taddeo et James Leggott, *Diagnosing History: Medicine in Television Period Drama*, Manchester, Manchester University Press, 2022, p.3.

Du corps soignant au corps souffrant au corps mort, la mise en scène du médical et du scientifique dans les fictions historiques ouvre la porte à une exploration de multiples discours sur le genre. Nous cherchons ainsi à comprendre de quelles façons s'exprime le rapport entre la médecine, la science et le corps afin de démontrer que ces discours justifient et rendent légitime une essentialisation du genre. Dans ce chapitre, il est d'abord question du corps des praticien.nes de la médecine. Figures qui inspirent la confiance chez le public, ils et elles portent un discours moderne pour l'époque, mais réaffirment par leur propre corps des modèles traditionnels de féminité et de masculinité. De la figure du jeune médecin élégant dans les premières fictions du corpus, cette image évolue et expose un homme dont l'identité narrative se définit davantage par son érudition que par son apparence physique en opposition aux autres héros du récit comme Ovila, Noum ou Alexis (voir chapitre 2). Il en va autrement pour Blanche dont l'apparence confirme les normes de la féminité blanche. Si le discours du personnage témoigne de son émancipation, ses vêtements, son maquillage et sa coiffure reflètent les codes de genre. Les interventions qui sont portées au corps souffrant contribuent également à une distinction de genre chez les intervenant.es. Les fictions instaurent une hiérarchisation des méthodes masculines et féminines à travers lesquelles la dévalorisation du travail relatif au *care* participe à la dépréciation du travail des femmes en santé.

En deuxième partie du chapitre, l'attention se porte sur le corps souffrant ou mort. L'expérience de la douleur témoigne d'une masculinité sacrificielle et d'une féminité fragile. À travers la démonstration de blessures et de cicatrices, les personnages masculins soulignent leur bravoure et leur implication dans la création du pays. Les personnages féminins expérimentent quant à elles la douleur à travers leur génitalité lors de scènes de viol, d'accouchement ou d'avortement. Le rapport du corps à la souffrance mène à la démonstration de caractéristiques relatives aux construits sociaux qui se justifient dans le corps biologique. En concordance, l'observation du corps mort illustre la dichotomie nature et culture dans laquelle la femme est réduite au rôle de victime aux mains d'une science médicale légitime et masculine. La qualité de la facture visuelle des cadavres féminins et le rappel récurrent à la figure de la poupée participent à l'esthétisation du corps mort féminin. Finalement, les propos médicaux et scientifiques portés par les personnages

soulignent la supériorité d'un savoir masculin au profit d'une nature féminine sans défense.

3.1 LES FIGURES DU DOCTEUR ET DE L'INFIRMIÈRE

Les personnages qui portent le discours médico-scientifique incarnent des archétypes positifs qui contribuent à légitimer leur propos. Ils et elles sont le pont entre un discours moderne pour l'époque et l'incarnation de caractéristiques de genre. Ils répondent aux modèles que l'on retrouve dans plusieurs séries en Occident et qui, à force de répétitions, deviennent la norme. L'image que ces personnages renvoient conforte le public qui adhère plus facilement aux propos qu'ils énoncent⁴.

3.1.1 Le médecin : de l'élégance à l'érudition, nuancer la masculinité dominante

La figure du médecin dans les fictions historiques évolue au cours des trente dernières années. Du jeune et élégant médecin à celui mis de l'avant pour son érudition, ce personnage incarne un modèle de masculinité valorisée, stable et rassurante, différent du modèle évoqué par des personnages comme Ovila ou Alexis. Si on retrouve des figures de « mauvais » docteurs dans *Nos étés* et *Musée Eden*, ces personnages contribuent à réaffirmer une norme. Dans la série *Blanche*, le récit met en scène l'archétype du jeune et beau médecin. Si toutes les infirmières, à l'exception de Blanche, se pâment devant ces jeunes hommes, la trame narrative les présente comme des êtres prétentieux, d'une classe à part. L'histoire ne remet pas en question leur virilité, mais elle préconise un type de masculinité dans lequel la force et le travail manuel priment sur le savoir intellectuel. Blanche choisit Clovis, celui qui s'occupe des colons en Abitibi, affronte les rigueurs du climat et défriche le territoire plutôt qu'un jeune médecin qui pratique son métier sur de riches patients en ville. Ce schéma se répète dans *L'ombre de l'épervier* où Pauline préfère Noum malgré les avances du médecin du village. Bien que le docteur Rancourt

⁴ Aeleah Soine, « When Women Were Nurses: Gender Nostalgia, and the Making of Historical Heroines », dans Katherine Byrne, Julie Anne Taddeo, and James Leggot, *Diagnosing History Medicine in Television Period Drama*, Manchester, Manchester University Press, 2022, p.130.

corresponde aux standards de beauté, il appartient à une autre classe et la masculinité privilégiée dans la série est celle incarnée par Noum. Dans les deux exemples, les médecins sont reconnus pour leur connaissance, alors que Clovis et Noum le sont pour leur force, leur rapport au territoire sauvage et pour leur travail acharné dans des conditions difficiles.

Phillipe, personnage principal d'*Au nom du père et du fils*, prône une masculinité à mi-chemin entre l'archétype du jeune docteur et la virilité des hommes des bois. Il se situe au croisement de la masculinité bourgeoise et celle plus virile associée à la classe ouvrière. Modèle unique dans notre corpus, il souhaite aider ceux et celles dans le besoin et est à l'écoute de tous. L'arc narratif de la série le présente comme un bon médecin qui ne fait pas de distinctions de classe ni d'origine dans sa pratique. Son rôle de justicier se manifeste lorsqu'il intervient à la suite du viol de Biche, libère un enfant enchaîné par le curé du village et recueille une femme battue dans son foyer. Se déplaçant à cheval, contrairement aux autres hommes du village qui utilisent la charrette, il rappelle cette image du chevalier qui porte secours à ceux et celles dans le besoin. En employant ce moyen de transport, il affirme sa différence avec les autres personnages masculins et féminins et performe une masculinité qui s'ancre dans ses capacités physiques. Ces interventions ne découlent pas de sa profession médicale, mais confirment sa virilité. Les femmes du village ne se gênent pas pour lui rendre visite, s'inventant des problèmes afin de pouvoir discuter et apprécier le physique de ce dernier. Tête baissée, joues rougies, battements de cils et rires nerveux ne sont que quelques exemples de leurs comportements lorsqu'elles rendent visite au docteur. Ces réactions corporelles montrent que la gent féminine de la série valorise la masculinité du docteur. Philippe est le seul personnage du corpus à performer une masculinité qui mêle à la fois l'érudition et un rapport au territoire similaire à Ovila et Alexis.

Figure 26

Philippe correspond à l'archétype du beau et jeune médecin, mais également au coureur des bois



Source : « Au nom du père et du fils », *IMdB*.

Au cours des années 2000, l'image du médecin change dramatiquement, tandis qu'on fait place à l'écran à de mauvais praticiens. Aux États-Unis, comme le rapporte la professeure en communication Julia Hallam, le populaire Dr House: « *unlike previous representations of the medical doctor, dislikes patients, despises their families and disagrees with hospital administrators. The man is inaccessible to patients, authoritarian to his own team and he can, on occasion, be unprofessional* »⁵. Elle ajoute toutefois que: « *before critiquing or condemning the character for disillusioning audiences or augmenting panic about the medical profession, it is worth noting that House continues to exploit the more reassuring codes and respectable conventions of earlier hospital dramas* »⁶. Ce personnage représentatif d'une nouvelle vague de médecins à la télévision au tournant des années 2000 ne correspond qu'en partie aux modèles présents dans *Nos Étés* et *Musée Eden*. Ces derniers sont des hommes qui se droguent et qui développent des relations problématiques avec les femmes. Ils attirent l'antipathie du public et ne sauvent aucune vie. Philippe dans *Nos étés* est froid et distant avec sa femme et souffre d'une dépendance à l'héroïne. Victor, dans *Musée Eden*, est violent envers sa femme et occupe

⁵ Julia Hallam, « Gender and Professionalism in TV's Medical Melodramas », Nickianne Moody et Julia Hallam, *Medical Fictions*, Liverpool, Eaton Press, 1998, p.26.

⁶ *Ibid.*, p.32.

ses journées dans les bordels avec des prostituées. Si ces fictions diversifient les personnages de médecins en proposant un modèle à l'opposé de l'archétype du bon docteur développé plus tôt, ces mauvais docteurs ne s'imposent pas comme figures qui peuvent miner la confiance du public envers la science médicale puisqu'on ne les voit pas dans leur pratique quotidienne et ils ne sont pas non plus les personnages principaux de l'histoire. À l'inverse du docteur House qui est antipathique, mais qui arrive à sauver ses patients, les personnages de Philippe et de Victor ne nuancent pas l'image du médecin; ils réaffirment la norme du bon docteur à l'instar des « mauvaises » mères dans *Nos étés* (voir le chapitre 4).

L'identité narrative de Cyprien, le docteur de Sainte-Adèle dans *Les Pays d'en haut* à compter de 2016, vient nuancer la figure du médecin dans les fictions historiques. Il ne correspond pas au jeune médecin des séries des années 1990, car sa carrière est déjà bien établie dans le village, ce qui ne l'empêche pas d'être élégant et de se marier avec Angélique, une très jolie femme. Ce personnage incarne à la fois un personnage masculin qui impose son savoir tout en effectuant plusieurs tâches qui requièrent de la force. Il n'est pas le héros du récit comme Philippe dans *Au nom du père et du fils*, mais il n'a pas non plus à envier la masculinité de ce dernier. La masculinité de Philippe s'affirme à travers son rôle de chef de famille, son savoir et son ton rassurant et protecteur. Cette image offre une diversification des caractéristiques masculines et permet de nuancer la masculinité dominante développée par des personnages comme Alexis, l'incarnation du coureur des bois dans *Les Pays d'en haut*.

3.1.2 Blanche, féministe féminine

Si l'on retrouve le personnage du médecin dans la majorité des fictions du corpus, il en va autrement pour les personnages féminins qui évoluent dans l'univers médical. La formation de médecin étant peu accessible aux femmes au tournant du XX^e siècle, on y fait toutefois référence à travers le personnage de Blanche qui est infirmière. Comme le rappelle Denyse Baillargeon : « Si la société encourage l'éducation des femmes dans des domaines qui leur sont traditionnellement associés, comme l'enseignement ou les soins,

elle accepte beaucoup plus difficilement qu'elles cherchent à conquérir des bastions masculins. L'accès à l'université est donc soigneusement contrôlé et ce n'est que très lentement que les jeunes bourgeoises y font leur entrée et qu'elles voient s'ouvrir les portes des facultés les plus prestigieuses comme le droit et la médecine»⁷. Le récit sur la profession d'infirmière dans la série suggère l'avancement de la condition féminine et une opportunité pour les jeunes femmes d'être des pionnières et de participer à « construire le pays ». Ce discours se concrétise dans l'apparence physique de Blanche, ses propos sur la libération du corps féminin, mais aussi dans les commentaires des autres personnages de la série sur son désir de faire carrière. Du port du pantalon à un discours sur la contraception, écrit Johanne Daigle, « le succès du personnage, plus grand que nature, renvoie davantage aux valeurs féministes et nationalistes québécoises des années 1990 qu'à la réalité historique »⁸. Ainsi, si Blanche porte un discours revendicateur pour l'époque, elle performe une féminité valorisée à l'époque du tournage de la série.

Le style vestimentaire de Blanche évolue au fil des épisodes en corrélation avec son indépendance et son affirmation. Au début de la série, Blanche quitte son village où elle enseigne avec sa mère Émilie afin de rejoindre Montréal pour y étudier la médecine. Dès son arrivée en ville, sa sœur lui propose de nouveaux habits. Si Blanche tente d'accéder à la profession de docteur et brise ainsi des barrières pour les femmes, elle le fait en arborant un style très féminin. Cette transformation révèle également le passage de la jeune fille à celui de femme.

⁷ Denyse Baillargeon, *Brève histoire des femmes au Québec*, Québec, Les éditions du Boréal, 2012, p.107.

⁸ Johanne Daigle, « Des traces dans la neige : le passage des infirmières dans les régions isolées du Québec, 1932-1972 », dans Marie-Claude Thifault, *L'incontournable caste des femmes : Histoire des services de santé au Québec et au Canada*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p.127.

Figure 27**À travers son style vestimentaire, Blanche affirme sa maturité**Source : *Blanche*, ép. 3, 14 :34.

Malgré un refus du collège des médecins, elle s'inscrit au cours de secrétariat où sa féminité s'inscrit parfaitement dans ses vêtements et accessoires. Insatisfaite de cette formation et souhaitant accéder à la médecine, elle entre à l'école d'infirmières où, encore une fois, son apparence traduit son rôle. Dans ce cas-ci, le port de l'uniforme réaffirme son genre.

Figure 28**L'uniforme d'infirmière identifie la profession et affirme le genre**Source : *Blanche*, ép. 4, 1 :14.

Lors de son passage en Abitibi elle arbore un style qui n'est pas associé traditionnellement aux femmes. Cette décision n'est pas anodine et est relevée dans la trame narrative. Le curé de la paroisse, en discussion avec le frère de Blanche peu de temps après l'arrivée de celle-ci au village, lui confie : « Il faut croire qu'il y a toute sorte de monde dans une famille. Votre sœur ne connaît pas les limites. Les femmes en

pantalons! N'allez pas croire que j'ai quelque chose contre votre sœur, elle est très dévouée »⁹. Ce à quoi son frère répond : « Blanche obéit au principe de Saint-Paul qui dit à Rome faite comme les Romains, en Abitibi, Blanche s'habille en bûcheron »¹⁰. Ce dialogue est significatif du caractère de Blanche. Premièrement, l'Église dénonce le port du pantalon chez la jeune femme. Cette idée n'est pas étrangère à la réalité historique où, à travers ce choix vestimentaire, écrit Suzanne Marchand : « l'Église y voit une manifestation tangible de l'émancipation des femmes. De fait, les premières femmes qui osèrent porter le pantalon en ont fait le symbole de leur affranchissement »¹¹. En portant le pantalon, Blanche va à l'encontre du modèle traditionnel de féminité dicté par l'Église. Deuxièmement, son frère la compare aux bûcherons, symbole par excellence de la masculinité de l'époque dans l'imaginaire collectif¹². Cela ne signifie pas qu'elle ne correspond pas aux standards féminins des années 1990, époque de tournage de la série, car malgré le pantalon, elle arbore un style féminin. Elle porte du rouge à lèvres et accorde un soin particulier au choix de ses chapeaux. L'évolution de ses vêtements depuis le début de la série suggère une certaine émancipation du corps féminin sans complètement bousculer les codes de la féminité. Plusieurs personnages masculins font état de la beauté de la jeune femme. En cela, le discours est porteur d'une image moderne qui obéit toutefois aux codes de la féminité contemporaine.

Figure 29

En Abitibi, Blanche porte des vêtements plus masculins



Source : *Blanche*, ép. 8, 1 :30.

⁹ *Blanche*, ép. 8, 2 :12.

¹⁰ *Ibid.*, 2 :26.

¹¹ Suzanne Marchand, *Rouge à lèvres et pantalon : des pratiques esthétiques féminines controversées au Québec 1920-1939*, Montréal, Éditions Hurtubise, 1997, p.99.

¹² Les liens entre bûcheron et masculinité sont développés dans le chapitre 2.

Le personnage de Blanche porte un discours concernant l'émancipation du corps féminin dans la série éponyme. Elle propose la contraception à une mère de famille nombreuse et prend sous son aile une ancienne prostituée en lui offrant un toit malgré la désapprobation de l'Église. Blanche a aussi quelques fréquentations avant de se marier. Finalement, elle ne souhaite pas avoir plusieurs enfants comme sa mère Émilie. Ce discours est mis en opposition avec les personnages féminins de la génération précédente. Ainsi, c'est à travers un discours d'émancipation relatif au corps qu'elle exprime les avancées féministes.

Malgré tout, Blanche ne se dit pas féministe. Ces termes sont rarement abordés dans les fictions historiques québécoises qui représentent le tournant du XX^e siècle. On note tout de même une allusion à son mode de vie et au féminisme de l'époque. Lorsque Blanche arrive en ville pour s'inscrire au collège des médecins de Montréal, elle demeure chez sa sœur Marie-Ange et son mari. À la veille des inscriptions, Blanche, qui avait gardé son projet secret, en fait part à ses hôtes. S'en suivent les réflexions de son beau-frère : « les femmes en faculté de médecine...Bientôt vous allez rentrer dans les tavernes? On commence par fumer en cachette pis après ça on demande le droit de vote. T'es pas suffragette toi Blanche »¹³. Dans ce monologue, le beau-frère évoque le droit de vote, une des principales revendications féministes et fait une allusion aux suffragettes. À cette dernière remarque, Blanche ne répond que par un sourire en coin, laissant sous-entendre qu'elle n'est pas contre le mouvement sans toutefois l'affirmer de manière claire.

En crescendo, les propos de l'homme rappellent la principale revendication du mouvement des femmes de la première vague, en l'occurrence le droit de vote¹⁴. La chercheuse en communication Anouk Bélanger affirme qu'à l'époque à laquelle se déroule la série, la « présence des femmes était limitée à l'entrée de la taverne. [...] Celles qui transgessaient la coutume étaient généralement vues avec suspicion ou associées à la

¹³ *Blanche*, ép. 3, 6 :20.

¹⁴ Au Québec, le vote sera accordé aux femmes en 1940, soit presque 10 ans après la période représentée dans la série *Blanche*.

prostitution, mis à part les quelques épouses, veuves ou servantes qui y travaillaient »¹⁵. En 1993, au moment de la diffusion de la série, « bien qu'il n'y ait plus d'interdiction formelle concernant la gent féminine, les tavernes d'aujourd'hui se présentent encore, et de manière prononcée, comme une chasse gardée d'hommes hétérosexuels »¹⁶. Ce faisant, ce commentaire exprimé par le beau-frère de Blanche trouve écho chez les téléspectateurs.trices qui associent les hommes et la taverne de manière instinctive.

Le discours en réaction à l'annonce de Blanche mentionne aussi la cigarette, rituel qui commençait à se transformer et qui, au même titre que le port du pantalon, agit comme symbole émancipateur. Au Québec, de 1892 à 1914, un nombre important de demandes législatives concernant la réglementation de la cigarette est porté par des groupes de tempérance féminins¹⁷. Au Parlement, les opposants à la prohibition ont plaidé que celle-ci représentait une intrusion féminine dans l'espace politique masculin, une violation de la liberté personnelle des hommes et une agression malveillante à l'égard des divertissements masculins¹⁸. À la même époque, une nouvelle génération de femmes s'approprie la symbolique libérale associée au tabac et revendique le « droit » de fumer afin de contester les contraintes imposées aux femmes et à leur statut de citoyenne¹⁹. La mention du tabac dans le discours du beau-frère de Blanche illustre une opinion conservatrice et traditionnelle de la place des femmes. Bien que l'infirmière ne fume pas, lorsqu'elle est en Abitibi, elle développe une amitié avec Cécile, une jeune habitante dont la mère multiplie les grossesses, porte le pantalon et fume la cigarette. Les deux jeunes femmes abordent un style similaire et lors d'une scène où Cécile fume, elles discutent de contraception.

Le combat de Blanche est celui du désir d'émancipation féminine. Sans le percevoir dans son discours verbal, elle l'incarne. Malgré le discours émancipateur de Blanche, la série s'intéresse surtout aux interactions sociales de la jeune femme plutôt

¹⁵ Anouk Bélanger et Lisa Sumner, « De la Taverne Joe Beef à l'Hypertaverne Edgar. La taverne comme expression populaire du Montréal industriel en transformation », *Globe : Revue internationale d'études québécoises*, vol. 9, n° 2 (2006), p.41.

¹⁶ *Ibid.*, p.43.

¹⁷ Jarrett Rudy, *Freedom to Smoke : Tobacco Consumption and Identity*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2005, p.89.

¹⁸ *Ibid.*, p.104.

¹⁹ *Ibid.*, p.149.

qu'à ses accomplissements médicaux. Si les médecins et les infirmières dans *Blanche* portent des propos considérés modernes et érudits pour l'époque, ils incarnent une image traditionnelle des genres.

3.2 INTERVENTIONS MÉDICALES GENRÉES

Dès les années 1990, la légitimation du discours médical dans les fictions historiques de notre corpus s'effectue par l'héroïsation du personnel. Ces hommes et femmes sauvent des vies et accomplissent des prouesses médicales malgré une époque et un contexte où les connaissances et le matériel semblent archaïques pour les téléspectateurs.trices habitué.es aux fictions contemporaines avec leurs salles d'urgence à la fine pointe de la technologie. En plus de leur capacité à éviter la mort à leurs patient.es, ils sont prêts à sacrifier leur vie personnelle pour accomplir leur devoir. La validation des personnages de médecins à titre de héros et la réaffirmation des caractéristiques de genre qu'ils promeuvent s'accompagnent de la décrédibilisation de tout discours qui va à l'encontre de celui porté par la science.

3.2.1 Des exploits qui relèvent de la profession et du genre

Comme elles sont une représentation du passé, les fictions historiques amplifient les exploits réalisés par les docteurs puisque ces derniers œuvrent dans des conditions parfois extrêmes, sans l'équipement approprié. Si le personnel de santé accomplit des exploits, ces interventions sont différentes selon le genre du praticien.ne. Les outils employés et l'ambiance générale des interventions participent à cette distinction entre les hommes et les femmes.

Dès les premières scènes d'*Au nom du père et du fils*, Gros Ours, un autochtone, est amené d'urgence au bureau du docteur puisqu'un arbre lui est tombé dessus. Interrogé sur la suite du processus, le docteur répond sur un ton grave: « je ne sais pas, je ne peux pas me prononcer, il faudrait l'opérer, mais je n'ai pas ce qu'il faut, moi, pour l'opérer. Je

n'ai même pas de chloroforme. Si je ne l'opère pas, il ne survivra pas »²⁰. La scène s'accompagne d'une musique angoissante, de bruits d'orage et d'une vue rapprochée des visages inquiets. Cette mise en scène sans paroles exprime la gravité de la situation. Au début de la scène, le docteur mentionne que, sans son intervention, le patient va mourir. L'opération étant une réussite, le discours narratif suggère que ce dernier sauve la vie du patient malgré un manque de matériel adéquat et des conditions précaires. Le climat de tempête achève de créer une ambiance de doute et de suspense chez le téléspectateur.trice. Les scènes ont un rythme lent accompagné de bruits naturels et de quelques indications médicales, mais sans plus. L'accent est mis sur le travail difficile du docteur qui a la vie d'un homme entre ses mains.

Au cours des années 2000, le rythme des séquences médicales s'accélère. L'esprit d'urgence imprègne ces scènes, ce qui accentue l'idée d'un personnel capable d'œuvrer sous la pression avec calme. Contrairement à *Blanche* et *Au nom du père et du fils*, dont la trame narrative est davantage centrée sur la vie personnelle et sociale des médecins que sur la pratique médicale, *Les Pays d'en haut* accorde une place importante à la démonstration d'interventions médicales dans des contextes de blessures très graves : hommes atteints par balle, crise de cœur, infection du sang ou pandémie. Dès les premières scènes de la série, une explosion survient au chantier. Méo, pris au piège, tombe sous des éclats de bois. Transporté par Alexis jusqu'au village, ils rejoignent la maison du docteur Cyprien. Si une angoisse légère accompagne les scènes d'intervention dans *Au nom du père et du fils* et *Blanche*, il n'en est rien de l'ambiance recréée dans *Les Pays d'en haut*. Les téléspectateurs.trices sont tout de suite plongés dans l'expérience d'une salle d'urgence telle que présentée dans les séries médicales modernes où, comme l'explique le professeur en arts et communication Jason Jacobs : « *although the hospital setting was nominally a place of healing, in these shows it resembled a war zone* »²¹. Malgré le peu de personnages présents dans la séquence, la mise en scène de la série par des mouvements de caméra rapide, une ambiance sonore oppressante, permet de recréer cette « urgence moderne » telle que décrite par Jacobs. Elle s'insère parfaitement dans cet esprit de spectacle que procure l'exploitation du corps souffrant. Lorsqu'Alexis porte Méo à la table

²⁰ *Au nom du père et du fils*, saison 1, ép. 2, 9 :37.

²¹ Jason Jacobs, *Body Trauma TV: The New Hospital Drama*, London, BFI Publishing, 2003, p.1.

de la cuisine, Cyprien crie à sa fille : « scie, éther, couteau »²². Dès les premières minutes de la série, les mots saccadés et le rythme très rapide de la scène plongent le public dans l'action d'une salle d'urgence et offrent une image du docteur responsable et capable de gérer la pression. Méo refuse de se faire amputer et résiste, mais Cyprien rétorque « c'est ça ou le cimetière »²³. Cette réplique rappelle au téléspectateur que le docteur sauve la vie du bûcheron. À plusieurs reprises, le discours verbal de la série soutient l'image du docteur en héros qui épargne la mort à ses patients.

La capacité à accomplir des tâches que les autres personnages ne peuvent supporter renforce également la valeur de ceux et celles qui travaillent avec les corps blessés ou morts. Tout au long de la série *Musée Eden*, les cadavres défilent sur la table d'autopsie. Si le médecin légiste supporte bien leur présence, c'est tout le contraire pour le nouveau photographe et le chef de la police. L'un vomit à la vue des jeunes femmes mortes et l'autre se couvre le visage afin de s'épargner l'odeur. Plusieurs scènes des *Pays d'en haut* présentent le docteur qui effectue des opérations à cœur et à cerveau ouverts dans lesquelles les autres personnages tournent la tête, dégoûtés, ou quittent tout simplement la pièce, incapables d'assister au spectacle. Ces réactions des personnages secondaires démontrent une fois de plus que le corps du médecin peut supporter certaines réalités que les autres ne peuvent pas. Chacune des interventions effectuées par un docteur est une réussite. Si certains personnages meurent dans les séries, les compétences des médecins ne sont pas remises en cause. Les morts sont le fruit d'un incident naturel comme la vieillesse ou découlent d'une maladie incurable. La mort en couche demeure un exemple particulier, mais la responsabilité, comme nous le verrons plus bas, découle de la morale religieuse et non médicale; le docteur n'est jamais fautif.

²² *Les Pays d'en haut*, saison 1, ép. 1, 6 :39.

²³ *Ibid.*

Figure 30
Les outils employés par Blanche sont délicats



Source: *Blanche*, ép. 7, 21:55.

Figure 31
Les outils employés Cyprien sont plus virils



Source : *Les Pays d'en haut*, saison 1, ép. 1, 7 :55.

Blanche exerce les fonctions d'un médecin à quelques reprises en Abitibi, notamment lorsqu'elle opère son frère Clovis et qu'elle lui ampute une jambe. Cette scène est semblable à une intervention du docteur Cyprien dans *Les Pays d'en haut* où ce dernier est appelé à couper la main de Méo. Malgré plusieurs similitudes entre les deux événements, les discours verbal et visuel se présentent différemment. D'une part, la verbalisation de détails techniques est plus importante dans la scène des *Pays d'en haut*. Alors que Blanche donne à son amoureux le chloroforme pour endormir le patient, Cyprien fait la même chose avec sa fille, mais précise le nombre de gouttes à mettre sur le masque. D'autre part, les instruments employés et montrés sont différents. Les outils utilisés par Blanche sont plus délicats que ceux choisis par le Dr Cyprien. Dans le cas de l'amputation de la main, Cyprien utilise une scie, outil beaucoup plus rudimentaire et viril.

Rappelons que l'intervention de Blanche vise la coupe d'une jambe et celle de Cyprien une main.

Trente ans plus tard, la représentation des femmes en santé évolue, mais les interventions relèvent également du genre de la praticienne. La dernière saison des *Pays d'en haut* porte à l'écran le personnage de la docteure Miller. Présente au cours d'un seul épisode, elle sauve la vie de Séraphin. Alors que la vie de ce dernier est en danger à cause d'une hémorragie au cœur, le docteur Cyprien demande à sa femme Angélique de ramener de Montréal un spécialiste cardiaque au village. Cette dernière rentre accompagnée de la docteure Miller, assistante d'un spécialiste reconnu. Dès la première apparition du personnage à l'écran, les inquiétudes de Cyprien quant au sexe de la nouvelle venue sont énoncées. Angélique explique que la docteure a fait ses études aux États-Unis et qu'elle est reconnue dans son domaine. Plus tard dans l'épisode, Séraphin n'arrive plus à respirer et décide d'accepter l'opération proposée par la docteure. Les scènes de la docteure Miller innovent puisque cette dernière expose le protocole chirurgical à Séraphin et aux autres personnages présents. Pour une rare fois dans les représentations de scènes médicales, le public accède à une démonstration où la femme expose le savoir et la connaissance, processus conduit habituellement par un personnage masculin. L'intervention, jamais réalisée auparavant, la présente comme une pionnière à travers cet exploit médical qui se termine avec succès.

Figure 32

La Dre Miller explique un processus médical aux autres personnages



Source : *Les Pays d'en haut*, saison 6, ép. 3, 19 :48.

Figure 33**La mise en scène place les femmes au premier plan et Ovide au fond**

Source : *les Pays d'en haut*, saison 6, ép. 3, 19 :26.

Si cette scène est innovante, l'intervention demeure empreinte de références féminines. Lors de l'explication du processus d'intervention chirurgicale, ce sont les personnages de Donalda et d'Angélique qui figurent au premier plan, laissant Ovide derrière. La docteure opère à l'aide d'une aiguille à chignon, accessoire féminin, qu'elle récupère auprès d'Angélique. La scène se termine par le succès de l'opération de Séraphin. Ce dernier en se réveillant dit : « vous êtes tout un doc ». Ce à quoi Donalda répond : « UNE doc »²⁴. Cette dernière réplique rappelle aux téléspectateurs.trices l'importance du genre de la cardiologue. Ce personnage basé sur Maude Abbott (1869-1940) porte un message différent sur les femmes en médecine. Maude a : « ouvert la voie aux femmes en médecine et a jeté les bases de la chirurgie cardiaque moderne »²⁵. Cette inspiration pour la création du personnage consolide une image d'agentivité féminine dans la série à l'encontre de ce qui a été fait précédemment dans la fiction historique. Toutefois, cette scène est différente de celles des médecins hommes. Tout comme dans l'exemple de Blanche, une femme peut accomplir un exploit, mais certains codes féminins comme les outils délicats ou relatifs à la sphère féminine, telle une aiguille à chignon, réaffirment le genre.

²⁴ *Les Pays d'en haut*, saison 6, ép. 3, 25 :46.

²⁵ Jessica Young, « Maude Abbott », *L'encyclopédie canadienne* (11 mars 2022). <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/maude-abbott#>, (page consultée le 23 mars 2023).

3.2.2 Réaffirmation du *care* chez les femmes en santé

Les fictions du corpus suggèrent une hiérarchisation genrée de la pratique médicale et une dévalorisation du travail professionnel de soin. Si la docteure Miller constitue une exception à la règle et dégage une image au-delà du rôle traditionnel, la référence au *care* dans le discours médical domine dans toutes les séries du corpus. Nous avons vu de quelles façons les personnages féminins qui œuvrent en santé incarnent des valeurs contemporaines et permettent ainsi aux téléspectateurs et téléspectatrices de s'y identifier. Cette image actuelle s'amalgame à un modèle de féminité traditionnel qui se reflète dans leur apparence physique, mais également dans la mise en avant des caractéristiques relatives au *care*. Ce faisant, les séries reproduisent une vision des infirmières qui au tournant du siècle :

Le tournant du siècle voit la création des écoles d'infirmières, une profession féminine en pleine ascension. Convertis aux nouveaux canons de cette médecine scientifique, les praticiens sentent en effet le besoin de s'entourer d'un personnel spécialisé qui ne soit pas composé uniquement de domestiques sans formation, mais qui se soumettra à leur autorité, tout en rehaussant leur propre prestige. Les femmes, traditionnellement responsables des soins dans la famille, apparaissent comme les candidates toutes désignées pour remplir ce rôle de subalterne docile, mais néanmoins compétente²⁶.

Dans le chapitre précédent, nous avons établi que les caractéristiques du *care* s'inscrivent dans l'arc narratif des personnages de mères et il en va de même pour les personnages féminins qui prodiguent des soins à autrui. Cette caractéristique n'est pas unique au Québec et trouve écho dans plusieurs productions occidentales. Aux États-Unis, la série *Dre Quinn* (1993-1998) dans laquelle les téléspectateurs.trices suivent les aventures d'une femme médecin qui s'installe à la frontière au tournant du XX^e siècle est diffusée en même temps que *Blanche*. L'arc narratif de ces deux héroïnes présente plusieurs points communs. La chercheuse Mimi White affirme que, malgré le succès de la Dre Quinn dans son milieu et de ses combats afin de réussir en tant que femme, ce personnage « *is tempered, in particular by her extremely conventional femininity, evident*

²⁶ Denyse Baillargeon, *Brève histoire des femmes...*, p.105.

not only in her physical appearance, but also in her tender and morally balanced mothering, and her artless romance behaviours »²⁷. L'identité narrative de Blanche se construit de façon similaire. En dépit d'une représentation du féminisme, le personnage contrebalance le propos par la manifestation de caractéristiques féminines comme la beauté et la douceur. Blanche n'est pas mère comme Dre Quinn, mais elle en accomplit certaines fonctions. Elle prend à sa charge Thérèse, une jeune prostituée. Elle s'occupe de son frère à la maison lorsque ce dernier perd sa jambe et elle veille sur les enfants des autres résident.es. La superposition de ces interactions avec son entourage et ses taches d'infirmière promeut les caractéristiques maternelles de Blanche.

La hiérarchie dans le monde médical entre les infirmières et les médecins encourage les rapports de pouvoir genrés dans les fictions télévisuelles historiques, en plus d'affirmer des valeurs traditionnellement masculines et féminines. Les fictions du corpus privilégient une relation de soins, de douceur et de compassion au profit des compétences scolaires et professionnelles, dévaluant par conséquent la profession, notamment par la capacité des autres personnages féminins à effectuer les mêmes tâches que les infirmières. Le travail de l'infirmière (soin) et celui du médecin (traitement) sont dissociés de manière singulière dans les séries. Pourtant, Johanne Daigle et Nicole Rousseau ont démontré que : « [I]es infirmières de colonie prodiguaient à la fois des soins et des traitements médicaux sans chercher à distinguer ces deux concepts, en partie parce que les circonstances les y ont forcés, mais aussi parce que, comme elles appartenaient à une profession au statut ambigu, elles ont accepté de tout faire à tous »²⁸. Malgré quelques interventions médicales de Blanche, les caractéristiques du *care* priment dans le schéma narratif du personnage. L'infériorisation des métiers traditionnellement féminins, comme ceux d'infirmières et d'enseignantes, agit depuis longtemps comme le note Dominique Memmi: « [I]a dévalorisation relative des métiers (voire des simples activités sociales) où prédomine le *care* est générale dans nos sociétés. [...] il est un soin au corps et à la personne, mais

²⁷ Mimi White, « *Indy & Dr Mike: Is Boy to Global World History as Woman is to Domestic National Myth?* », *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol 30, n° 1 (2000), p.31.

²⁸ Nicole Rousseau et Johanne Daigle, *Infirmières de colonie: soins et médicalisation dans les régions du Québec, 1932-1972*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2016, p.3.

faiblement équipé en compétence savante et technique »²⁹. Elle ajoute qu'en pratique : « la quasi-totalité des agents sociaux chargés du *care* sont bien des femmes, qu'il s'agisse de l'opposition entre haut et bas de la hiérarchie hospitalière, haut et bas du système éducatif, ou de l'ensemble des soins apportés à domicile aux corps malades, enfantins ou vieillis »³⁰. Dès le début de sa carrière en milieu hospitalier, Blanche prodigue des soins à une dame dans le coma. Elle discute avec cette dernière, lui caresse les cheveux et s'assure de son confort. Sa posture témoigne de son écoute et de sa compassion. Le chef des médecins et d'autres membres du personnel hospitalier considèrent que maintenir la femme en vie est une perte de temps. La différence est marquée entre l'approche de Blanche envers la bénéficiaire et la posture des médecins, plus froide, moins familière et distante.

Figure 34

Blanche illustre une position d'écoute et de compassion envers la patiente



Source : *Blanche*, ép. 4, 3 :26.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Dominique Memmi, « Care, stigmatisation sociale et femmes : un lien inexorable ? Où : quand le cadavre se dissout dans le « relationnel » », *Sociétés contemporaines*, n° 105 (2017), p.25.

Figure 35**Les médecins, à distance de la patiente, consultent le rapport**

Source : *Blanche*, ép. 4, 15 :43.

Quelques instants plus tard, la patiente se réveille effrayée. Le médecin lui explique la situation, mais c'est lorsque Blanche lui offre un verre d'eau qu'elle reconnaît sa voix douce et se montre rassurée. Le scénario avance que, sans l'intervention de Blanche, la dame serait morte. Cette anecdote corrobore l'importance des soins, de la compassion et de la douceur de Blanche. Le rôle de l'infirmière importe dans la série puisqu'elle sauve la vie d'une patiente, mais la trame narrative fait prédominer le *care* sur son savoir médical. Ce ne sont pas les connaissances relatives à sa profession qui pousse Blanche à vouloir maintenir la dame en vie; c'est son intuition, son humanité.

La dévalorisation relative au métier du *care* s'exprime également dans la trame narrative des séries où les femmes apportent une aide médicale sans égard à la connaissance ou au savoir-faire médical. Elles interviennent puisqu'elles possèdent les caractéristiques naturelles liées aux soins. Lorsque les infirmières sont absentes dans les séries de notre corpus, un autre personnage, habituellement féminin, assiste le médecin. Dans *Au nom du père et du fils*, la fille du Docteur Philippe Lafrenière porte mains fortes à son père. Thérèse fait de même avec Blanche. Dans *Les Pays d'en haut*, Donatiennne ou Donaldia accompagnent Cyprien à plusieurs reprises. Ces femmes font tour à tour des interventions qui relèvent de la profession infirmière sans en avoir les qualifications. Ces images réussissent à convaincre les téléspectateurs.trices que toutes les femmes peuvent effectuer ces tâches, dévalorisant la professionnalisation et la compétence des infirmières.

Dans *Blanche*, Thérèse qui ne sait ni lire ni écrire seconde souvent l'infirmière en accomplissant les mêmes tâches; elle fait par exemple le bandage pour un bras cassé.

Les *Pays d'en haut* présentent un modèle similaire d'assistante médicale. Au cours de l'épidémie de variole à Sainte-Adèle, Donalda ouvre un hôpital chez elle afin d'accueillir les enfants atteints. Rosa-Rose et Arthémise se joignent à elle. La série recrée l'ambiance d'un hôpital avec les lits en rangées et ces jeunes femmes qui vont de malade en malade. À travers ces épreuves, les femmes de la série développent une nouvelle capacité d'action et une manière d'être utile à l'autre sans toutefois aller à l'encontre de caractéristiques dites féminines. Si la dévalorisation de la professionnalisation de l'infirmière s'affirme par l'application des méthodes par toutes, elle offre une agentivité pour ces personnages féminins. Ce constat s'applique à Thérèse, Rosa-Rose et Arthémise que les séries ont confinés dans des rôles de victimes pour les deux premières, et à une personnalité effacée pour la troisième. Leur participation aux traitements des enfants leur permet d'agir et d'exercer une influence sur la suite du récit.

L'héroïsation du personnel en santé s'amalgame dans le discours verbal et visuel. Le texte appuie les séquences d'intervention et l'image rend réelles les diverses complexités liées à cette profession. Une attention plus particulière portée aux interventions révèle toutefois une capacité d'action différente selon le genre. De plus, le travail des femmes en santé est relatif au *care* et toutes les femmes peuvent l'exercer, car il découle d'une compétence naturelle. Dans la prochaine section, nous verrons que si l'on note une différence relative au genre dans la pratique des interventions, le corps souffrant est également le lieu de confirmation de rapports de pouvoir genrés.

3.3 MASCULINITÉ SACRIFICIELLE ET MALADIES FÉMININES

Depuis les années 1990, les séries de notre corpus offrent une monstration de plus en plus importante de l'expérience de la douleur. Les deux dernières séries du corpus, *Musée Eden* et *Les Pays d'en haut*, s'inscrivent dans cette surreprésentation du corps blessé et traumatisé. Dans le corpus, si les blessures prouvent le courage et la force des personnages masculins, les maladies réaffirment la fragilité du corps féminin. On note également la

démonstration d'une prise en charge masculine du corps féminin dans la construction d'un discours sur la dépravation et la folie.

3.3.1 Les blessures et les marques corporelles

Les traces physiques relatives à une blessure confirment la virilité des personnages masculins. Lors du deuxième épisode des *Pays d'en haut*, Joe, propriétaire du bar, refuse de servir Bill Wabo puisque ce dernier est autochtone. Bill se sert tout de même à boire, provoquant la colère de Joe. Avant même qu'il n'ait pu réagir, Bill assène un coup de poing au tenancier, le laissant au sol. À la suite de sa défaite, Joe arbore une ecchymose à l'œil. Cette marque rappelle aux téléspectateur.trices la perte du combat. Alors qu'il cherche du whisky à servir à ses clients, il va à l'encontre de sa femme Caroline qui lui lance : « tellement fort qui se fait faire la planche par un sauvage »³¹. Cette dernière se moque de son mari et lui mentionne qu'elle ne veut plus le voir dans son lit tant qu'il n'ira pas plus loin dans cette histoire. Le discours visuel qui accompagne le récit narratif met en scène Joe qui regarde sa femme avec son ecchymose à l'œil. Bill revient au bar plus tard, ce qui offre une chance à Joe de se reprendre et de rendre sa femme fière. Au bout de plusieurs minutes, la victoire de ce dernier éveille les désirs sexuels de Caroline, malgré un visage couvert de sang. La scène mélange le sang, les blessures et le sexe. S'en suit l'une des scènes de sexualité les plus explicites de la série. Sa virilité s'exprime dans sa force à gagner le combat et dans sa capacité à faire jouir sa femme.

³¹ *Les Pays d'en haut*, saison 1, ép.1, 24 :41.

Figure 36
La masculinité sacrificielle à l'écran



Source : Image tirée du Film : *Maurice Richard*. Mathias Brunet, « Quand le hockey perce l'écran », *La Presse*, (26 février 2013).

Peter Lehman soulève que: « *[i]f, in fact, beauty is not the source of male power in patriarchal culture, then an acquired physical mark such as a scar that marks the aesthetic surface of the body should signify much differently on the male body than on the female body* »³². Il ajoute que: « *[i]n the cinema, a scar on a man's face frequently enhances rather than detracts from his power, providing a sign that he has been tested in the violent and dangerous world of male action and has survived* »³³. Cette image d'un homme ensanglanté à la suite d'un combat n'est pas unique aux séries du corpus. Elle trouve aussi ses marques dans le cinéma historique québécois. Le film *Maurice Richard* en est un bon exemple. Plusieurs scènes de ce long métrage montrent ce personnage, glorifié dans la culture québécoise, qui se tient debout devant l'adversité, le visage couvert de sang sur la glace face à l'ennemi anglophone.

La construction de la masculinité québécoise dans la fiction historique des dernières années, qu'elle se produise sur grand ou petit écran, reprend ces images d'un homme en sang et en sueur qui se bat pour sa nation. Dans son analyse sur les masculinités à la télévision, Stéfany Boisvert démontre que les marques de blessures présentes sur le

³² Peter Lehman, *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*, Detroit, Wayne State University Press, 2007, p.70.

³³ *Ibid.*

corps symbolisent « une masculinité caractérisée principalement par ses sacrifices, sa résilience et sa force »³⁴. Elle ajoute que « l'inclusion fréquente de plans —parfois de grands ou très gros plans— du corps ou du visage blessé contribue à faire de cette monstration corporelle une dimension importante de l'identité narrative, pensée sous le registre d'une masculinité sacrificielle où la violence, bien qu'elle soit plus ouvertement critiquée, demeure endémique »³⁵. Elle spécifie que, dans les séries québécoises : « si la musculature est moins présente ou saillante, le corps demeure souvent intimement associé à une masculinité sacrificielle et blessée »³⁶. À force de répétitions, cette image du corps masculin sacrificiel reprise sous plusieurs formats médiatiques au Québec normalise et produit un discours dominant.

Si le sang masculin est synonyme de bravoure, le sang féminin porte une connotation différente. Contrairement aux personnages masculins, les femmes ne portent pas les traces et le sang des douleurs vécues. Le seul sang féminin visible dans les fictions du corpus est lié à la génitalité. Cette idée sous-entend que le sang féminin ne se montre pas. Selon Camille Froideveaux-Metterie, le sang des femmes, en l'occurrence celui des règles : « achève de les associer à l'infériorité féminine [...] « Voir » son sang couler hors de son corps lors des menstruations, et laisser la vie sortir de soi lors de l'accouchement, c'est endurer des phénomènes que l'on ne peut ni voir ni empêcher »³⁷. Le seul sang féminin présent dans les fictions est celui de la mort en couche, du viol ou de l'avortement. Ce sang est porteur de malheur et rappelle la proximité des femmes avec la nature. Il ne revêt pas du tout la même signification que le sang versé par les personnages masculins lors de victoires au combat. Le sang féminin ne se voit pas sur le visage, il est perceptible sur les mains ou sur des draps blancs. Si *Musée Eden* présente du sang féminin sur le corps des prostituées, il est minutieusement positionné dans un ordre et un esthétisme définis, contrairement au chaos sanguin sur le corps masculin.

³⁴ Stéfany Boisvert, « Les masculinités télévisées et les paradoxes contemporains du genre : une analyse comparative des identités narratives dans les fictions sérielles nord-américaines (Québec, Canada, États-Unis) », Thèse de doctorat (communication), Université du Québec à Montréal, 2017, p.452.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p.453.

³⁷ Camille Froideveaux-Metterie, *Le corps des femmes : La bataille de l'intime*, Paris, Éditions Points, 2021, p.53.

La résistance face à la douleur contribue au déploiement de la force et de la puissance du corps masculin. Les personnages sont atteints par balles ou blessés gravement à plusieurs reprises dans *Les Pays d'en haut*. Malgré une douleur palpable, ils se montrent résistants. Si la femme pousse des cris puissants lorsqu'elle accouche, l'homme contient sa douleur, il souffre les dents serrées. Souvent répété, l'absence d'antidouleur lors d'une intervention grave révèle la capacité des hommes à subir une douleur intense et d'y survivre.

Figure 37
Exposition explicite de l'anatomie masculine



Source : *Les Pays d'en haut*, saison 1, ép. 1, 6 :35.

La nouvelle tendance à la monstration des corps souffrants présente l'anatomie masculine de manière claire. Avec ces images explicites, les téléspectateur.trices ont accès à une vision qu'ils considèrent plus réaliste et qui augmente la perception du corps humain en tant que super machine. On n'ouvre pas le corps des femmes, on ne voit pas à l'intérieur. Leur souffrance s'exprime lors de leur accouchement, d'un viol, d'un avortement ou lorsqu'elles ont des symptômes de fièvre ou de toux. Elles n'en gardent pas les marques. Les cicatrices corporelles que portent les personnages masculins à la suite de diverses interventions sont la preuve que le corps masculin est difficilement défait ou battu³⁸.

³⁸ Katherine Byrne, James Legott et Julie Anne Taddeo, *Conflicting Masculinities: Men in Television Period Drama*, London, Paperback Edition, 2018, p.229.

3.3.2 Expliquer et guérir la dépravation et la folie féminines

Si le corps masculin blessé est un outil de performance, le corps féminin est le lieu de confirmation de « maladies » qui relèvent d'un discours sur l'essentialisation des genres. Du corps prostitué ou lesbien à celui qui est « dérangé », une justification scientifique du corps « hors-norme » se déploie dans le discours médical et scientifique qui en autorise le contrôle pour le bien de tou.tes. Le corps féminin, particulièrement le corps sexué, est un lieu d'ancrage qui sert le discours sur la dépravation au tournant du XX^e siècle selon Alain Corbin qui écrit sur l'homosexualité féminine : « aux yeux des élites, les « perversions » nouvellement codifiées représentent un danger social. Entre la déviance, le crime et la folie, les échanges apparaissent constants »³⁹. Ces idées trouvent aussi écho dans le discours sur la prostitution dans *Musée Eden*. Ces séries, en ne personnifiant ces propos qu'à travers des personnages féminins, encouragent une essentialisation de la dépravation et la folie. Dans les deux séries les plus récentes du corpus, *Musée Eden* et *Les Pays d'en haut*, cette idée s'affirme dans le discours sur la prostituée et la lesbienne.

Le dérangement mental des hommes trouve une explication extérieure, sociale, par exemple un choc post-traumatique dû à la guerre, tandis que la « folie » féminine est essentialisée dans le corps dans les fictions historiques dès les années 1990. Dans *Musée Eden*, en plus d'être considéré comme une anormalité et une abomination, ce goût « dénaturé » des prostituées pour le sexe trouve ses bases dans l'anatomie féminine. La trame narrative relate le meurtre de plusieurs femmes, ce qui ouvre la porte à un discours médical sur le corps des travailleuses du sexe. Dans le 7^e épisode, un médecin spécialiste donne un cours dans une classe de futurs professionnels. Ce dernier explique que : « les études démontrent clairement que la prostitution est une maladie héréditaire, le crâne aplati, le front fuyant »⁴⁰. Une explication scientifique à la dépravation féminine se déploie au cours de l'allocution. Ces propos s'appuient sur la présentation d'une prostituée couverte d'une camisole de force. Le médecin poursuit son discours en exposant les

³⁹ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, *Histoire du corps T.2*, Paris, Points, 2011, p.204.

⁴⁰ *Musée Eden*, ép. 7, 9 :20.

solutions pour empêcher la propagation de la maladie : « heureusement, une opération permet maintenant de contrôler la reproduction de ces malheureuses. L'ablation des ovaires. J'ai moi-même retiré plus de 500 ovaires à des prostituées et la ligue de moralité que je préside milite pour la pratique systématique de cette opération »⁴¹. En plus d'offrir une explication scientifique à la prostitution, la solution proposée pour la contrer consiste à en contrôler la reproduction. Dans cet exemple, l'homme porte le savoir sur le corps féminin en plus de contrôler sa procréation. Ce discours médical s'accompagne de la question morale. Michel Foucault, dans son ouvrage *Histoire de la folie à l'âge classique*, évoque ce rôle du médecin dans la gestion de la folie soit par ses diagnostics et ses traitements, mais également comme accompagnant moral qui détermine ce qui est normal et anormal⁴². Dans le cas de la série de Gilles Desjardins, les institutions que sont la médecine, la science et la religion encadrent dans ce cas précis le corps féminin.

Le discours sur la dépravation féminine se consolide lorsque dans le dernier épisode de la série, le tueur fanatique affirme que « ces créatures du démon offensaient l'image sacrée de la femme. Dieu leur a donné un corps qu'elles auraient dû respecter, mais elles l'utilisaient pour éveiller des désirs bestiaux »⁴³. Ainsi, la personne qui se prostitue est ramenée à son corps, qui plus est un corps dont l'anormalité trouve ses bases dans une explication médicale. Si la prostitution est l'une des principales thématiques abordées dans *Musée Éden*, ces femmes n'ont aucun pouvoir d'action dans le récit. Elles apparaissent à travers le discours misogyne développé par le médecin, à l'écran en tant que figurantes, ou mortes sur la table d'autopsie, permettant aux autres personnages de les observer à volonté. Si la série dénonce le discours porté sur la prostituée à l'époque —les personnages principaux n'y adhèrent pas— l'arc narratif et l'esthétisme visuel la privent de toute agentivité.

Les *Pays d'en haut* exploite également le discours médical afin de justifier et d'expliquer la gestion du corps féminin qui s'adonne à une sexualité hors-norme. Il s'agit de la seule fiction du corpus à aborder l'homosexualité féminine. Au cours de la quatrième saison, la relation entre l'orientation sexuelle et la maladie est abordée de façon

⁴¹ *Ibid*, 22 :36.

⁴² Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, 583 p.

⁴³ *Musée Eden*, ép, 9, 39 :47.

humoristique. Dès la première saison, les téléspectateurs.trices assistent à l'amour naissant entre Donatiennne et Pâquerette. Lors d'un épisode, Angélique, la belle-mère de Donatiennne, se rend chez cette dernière, mais en arrivant sur les lieux, entend des bruits⁴⁴. Elle se rend à la fenêtre afin d'espionner. La scène se termine par un gros plan du haut du corps de Pâquerette et un cri de jouissance. Lors de l'épisode suivant, le docteur Cyprien, père de Donatiennne et mari d'Angélique, retrouve sa femme en pleurs devant un livre médical⁴⁵. La position du corps et l'expression du visage de Pâquerette qu'Angélique a vu la veille laissent croire à cette dernière que Paquerette est atteinte d'épilepsie.

Figure 38
Paquerette éprouve du plaisir



Source : *Les Pays d'en haut*, saison 4, ép.1, 41 :57.

La superposition du corps de Paquerette et l'image médicale trace un lien clair entre la pratique sexuelle et la maladie. En plus de l'illustration du manuel, la description des symptômes épileptiques que fait Angélique à son mari se rapporte à ceux d'un orgasme féminin. Un peu plus tôt, Paquerette évoque l'innocence d'Angélique en ce qui concerne la sexualité entre deux femmes : « elle ne sait même pas que ça existe, elle ne peut pas s'imaginer »⁴⁶. Dans la scène des *Pays d'en haut*, le personnage d'Angélique fait écho à ce discours dans lequel il est impensable que des femmes puissent avoir de telles envies. À l'époque, les femmes étaient souvent exclues du processus judiciaire criminalisant l'homosexualité. Line Chamberland explique que : « lorsqu'en 1885, le

⁴⁴ *Les Pays d'en haut*, saison 4, ép.2, 7 :05.

⁴⁵ *Ibid.*, 6 :48.

⁴⁶ *Les Pays d'en haut*, saison 4, ép. 1, 33 :33.

parlement britannique avait adopté l'amendement Labouchère, dont était inspirée la loi canadienne sur la grossière indécence, la reine Victoria s'était opposée à la suggestion d'y inclure le sexe féminin : les femmes ne pouvaient pas commettre de tels crimes et par surcroît, il ne fallait pas le leur suggérer »⁴⁷.

Figure 39

Illustration de l'épilepsie tirée du livre médical de Cyprien



Source : *Les Pays d'en haut*, saison 4, ép.2, 7 :05.

La démonstration du contrôle du corps féminin déviant trouve son point culminant lorsque Donatiennne est enfermée à l'asile. Si le traitement de la sexualité entre deux femmes s'exprime sur un ton humoristique au départ, le scénario des dernières saisons revêt une connotation beaucoup plus grave. À la fin de la cinquième saison, Donatiennne se voit forcée d'épouser le juge Lacasse qui a deux fois son âge. Lors de la cérémonie, elle ruse et s'enfuit aux États-Unis avec Pâquerette afin de vivre leur amour en toute liberté. Tout ne se passera pas comme prévu et sous les ordres du juge, elles sont arrêtées à la frontière. Aussitôt libérée, Pâquerette se rend chez Donalda pour lui expliquer que le nouveau marié a enfermé Donatiennne dans une clinique. Donalda se rend alors chez Cyprien, le père de Donatiennne, afin qu'il fasse sortir cette dernière de l'institut. Choquée, Donalda apprend que Cyprien est au courant de la situation :

Cyprien : J'ai approuvé la décision du juge de la faire enfermer. Donatiennne a besoin d'être soignée.

Donalda : Refuser de se marier, ce n'est pas une maladie.

Cyprien : Donatiennne est une invertie.

Donalda : Pouvez-vous nous expliquer pour qu'on comprenne.

⁴⁷ Line Chamberland, « De la répression à la tolérance : l'homosexualité », *Cap-aux-diamants : la revue d'histoire du Québec*, n°49 (1997), p. 36.

Cyprien : Donatiennne souffre d'un trouble moral, nerveux et sensoriel le plus grave et puis c'est contagieux.

Angélique : Tu me fais peur Cyprien

Cyprien : C'est une femme à femme. Paquerette n'est pas seulement l'amie de Donatiennne, c'est son amie de cœur⁴⁸.

[Angélique s'évanouit]

Ce discours, tout comme celui sur la prostitution évoquée plus tôt, traite l'homosexualité féminine comme une maladie, contagieuse de surcroit, ce qui justifie l'enfermement de Donatiennne pour le bien de tous. Encore une fois, la sexualité « anormale » de la femme s'explique dans l'anatomie de celle-ci, soit par un trouble nerveux et sensoriel. La femme n'est pas responsable de son état, c'est une maladie et les professionnels peuvent disposer de son corps afin de la guérir. Ce propos se consolide quelques scènes plus tard lorsque Donalda décide de rendre visite à son amie à la clinique. Elle se retrouve dans le bureau du directeur de l'établissement. La table est déjà mise pour une ambiance glauque. S'en suit alors un dialogue entre cette dernière et le directeur de l'établissement :

Docteur : Les aliénés se classent en dégénérées supérieures et en dégénérés inférieurs. Votre amie, par exemple, appartient au stade inférieur profond. Le pire puisqu'il sous-entend l'extinction de la race humaine.

Donalda : Dr Claveau, je pense que Donatiennne peut guérir.

Docteur : Oui, je suis très optimiste moi aussi, ma méthode a fait ses preuves.

Donalda : Vous avez un traitement?

Docteur : Le désordre mental nerveux dont souffre votre amie vient d'un surplus d'énergie, d'un excès de vigueur masculine qu'il faut affaiblir afin de mieux la soigner.

Donalda : Comment l'affaiblir?

Docteur : Régime très sévère et contention.

Donalda : Vous allez l'attacher et la laisser mourir de faim?

Docteur : Non non, il faut d'abord briser la résistance de la maladie, pour ensuite mieux la guérir.

Donalda : Je veux la voir.

Docteur : Non, votre amie est très agitée, elle délire.

Donalda : Donatiennne a toujours eu une tête solide et le cœur à la bonne place, elle n'a jamais déliré.

Docteur : Elle s'imagine que son mari l'a fait enfermer pour se venger, délire paranoïaque⁴⁹.

⁴⁸ *Les Pays d'en haut*, saison 6, ép. 5, 14 :28.

⁴⁹ *Les Pays d'en haut*, saison 6, ép. 5, 26 :10.

La série reprend plusieurs craintes exprimées à l'époque, dont le risque de l'extinction de la race humaine. Historiquement, cependant, les premières condamnations visaient plutôt l'homosexualité masculine et la sodomie. Line Chamberland explique que : « jusqu'au milieu des années 1950, le lesbianisme ne faisait pas l'objet d'interdits formels, mais sa condamnation était implicite dans les discours moraux qui niaient toute sexualité aux femmes et désapprouvaient les conduites s'écartant de l'idéal de la chasteté et du mariage procréatif »⁵⁰. C'est en 1954 que la réforme du Code criminel : « étendit la notion de psychopathie sexuelle au crime de grossière indécence et les femmes pouvaient désormais en être accusées »⁵¹. Si la série dénonce la condamnation de l'homosexualité à l'époque, elle le fait à travers des personnages féminins, allant à l'encontre de la réalité historique.

Le docteur évoque également le surplus d'énergie et l'excès de vigueur masculine chez sa patiente. Ce discours est en cohérence avec le discours à la fin du XIX^e siècle où : « les protosexologues s'efforcent de décrire et, d'une certaine façon, d'inventer l'homosexualité en la constituant, elle aussi, en espèce psychopathologique construite sur le modèle d'une hétérosexualité déguisée, additionnée d'une hypersexualité »⁵². Les « vraies » lesbiennes auraient un comportement plus masculin, ce qui explique ce désir sexuel plus important. Au cours des six saisons de la série, une seule scène de sexualité a lieu entre les deux femmes. L'excès de sexualité n'est donc pas affirmé dans la série. Pourtant, Donatielle est beaucoup moins féminine que la plupart des autres personnages de femmes, ce qui renforce le stéréotype d'une masculinité plus importante chez la lesbienne. Finalement, le docteur évoque la paranoïa de Donatielle, ce qui confirme la décision de l'enfermer. À la suite de la rencontre entre le psychiatre et Donald, cette dernière se rend à la cellule de Donatielle. L'espace dans lequel cette dernière est enchainée ressemble à une prison et non à un lieu de soins, ce qui est le cas dans plusieurs séries historiques internationales⁵³. Historiquement, ces bâtiments correspondaient davantage à un lieu où l'on enferme les corps plutôt qu'à un lieu où l'on soigne⁵⁴.

⁵⁰ Line Chamberland, « De la répression à la tolérance... », p.38.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Alain Corbin et al. *Histoire du corps...*, p.207.

⁵³ Katherine Byrne et al. *Diagnosing History...*, p.8.

⁵⁴ Denis Goulet et Robert Gagnon, *Histoire de la médecine au Québec 1800-2000 : de l'art de soigner à la science de guérir*, Québec Septentrion, 2014, p.84.

Donatiennne est dans une cellule sombre et humide. Elle est attachée avec une camisole de force, les cheveux en broussailles, les yeux creux. Elle ressemble à la prostituée exposée lors du cours de médecine dans *Musée Eden*. Donalda promet à son amie qu'elle annulera son mariage, ce à quoi Donatiennne répond : « jamais je vais pouvoir annuler mon mariage, ils se tiennent tous entre eux »⁵⁵. Le « eux » fait référence au triptyque patriarcal science (son père, médecin), droit (son mari, juge) et religion (le curé, officiant du mariage). Comme l'expliquent Denis Goulet et Robert Gagnon : « À la fin du XIX^e siècle, plusieurs médecins s'intéressent donc à l'influence des fonctions génitales sur les fonctions intellectuelles. Si les hommes ne sont pas épargnés, ce sont surtout les femmes qui sont victimes de ces diagnostics plus moralisateurs que médicaux et qui peuvent avoir de graves conséquences sur les patients puisqu'ils conduisent souvent à l'internement »⁵⁶.

Bien que l'utilisation du discours médical dans ces fictions vise à dénoncer les propos de l'époque, les téléspectateur.trices, faute de diversité d'exemples, n'ont accès qu'à un discours qui associe la dépravation sexuelle au féminin.

La répétition du modèle de la folie qui s'expose dans les séries du corpus contribue à en faire une caractéristique uniquement féminine. Dans les fictions historiques, les problèmes de santé mentale des hommes s'expliquent la plupart du temps à travers un argument rationnel comme un choc post-traumatique (*Nos étés*, *Peaky Blinders*, *Downton Abbey*). La justification est culturelle, sociale. La folie féminine, quant à elle, s'ancre dans l'essentialisation du corps maternel ou sexuel comme nous venons de le voir avec Donatiennne. Selon Anne-Marie Auger : « la folie, au-delà de son modèle clinique, est projetée dans la culture et les arts visuels. Sorties de leur contexte médical, les images ne meurent pas; elles migrent, changent de statut. On peut ainsi comprendre la folie comme un modèle de formes, une esthétique basée sur le mimétisme et la répétition »⁵⁷. Les démonstrations de la folie dans notre corpus s'expriment à travers la perte d'un enfant. Dans le premier cas, la représentation s'illustre lors de la mort de Louisa, la fille d'Ovila et d'Émilie dans les *Filles de Caleb*. Lorsque cette dernière entend le cri d'horreur poussé

⁵⁵ *Les pays d'en haut*, saison 6, ép.5, 26 :58.

⁵⁶ Denis Goulet et Robert Gagnon, *Histoire de la médecine au Québec*..., p.85.

⁵⁷ Anne-Marie Auger, « Le nerf du corps : racines, correspondances et contamination des images de folles au cinéma », Mémoire de maîtrise (études cinématographiques), Université de Montréal, 2012, p.35.

par Ovila à la découverte du corps inerte de la petite dans son lit, Émilie se lève, paniquée, et se rend à la chambre. La montée d'Émilie au deuxième étage s'effectue dans un plan ralenti accompagné d'une musique d'horreur. Ovila court chez ses parents pour demander de l'aide. Lorsqu'il atteint sa destination, il dit à ses parents : « Émilie est en train de virer folle »⁵⁸. Déjà, le public sait qu'il retrouvera une Émilie différente.

Figure 40

À la mort de son bébé, Émilie est déconnectée de la réalité



Source : *Les filles de Caleb*, ép. 10, 11 :27

Émilie adopte un comportement déconnecté de la réalité en habillant sa petite comme si celle-ci était encore vivante. Ovila est capable d'exprimer ses émotions, il a une réaction « normale » au vu des circonstances. Si ce dernier est actif et prend les choses en main, Émilie est figée dans le temps, elle n'appartient pas au temps réel. Par la suite, Dosithée conduit le corps de l'enfant hors de la maison. La scène se conclut avec Émilie qui se balance sur sa chaise, le regard fixé au loin. Cette image classique des représentations de la folie rappelle celle des patient.es dans un asile. Elle bascule ensuite sa tête vers l'arrière et émet un rire glaçant. La série *Au nom du père et du fils* perpétue cette image de la folie féminine encore une fois dans la représentation d'une femme qui se berce sur sa chaise avec des mouvements répétitifs. À la suite de deux fausses couches, Azalée prend soin de son « fils » qui est en réalité une poupée. Son mari intervient : « plus ça va, plus tu perds la boule [...] Qu'est-ce que j'ai fait au Bon Dieu moi, une pas d'allure

⁵⁸ *Les filles de Caleb*, ép. 10, 11 :01.

de fille, puis une folle sur les bras »⁵⁹. Encore une fois, l'emploi du mot « folle » décrit une femme. Le discours verbal qui accompagne les scènes précédemment décrites offre un contraste marqué entre une femme dérangée mentalement et un homme rationnel. Le discours visuel quant à lui représente cette idée de mimétisme décrit par Anne-Marie Auger en présentant des femmes dans la même disposition, effectuant les mêmes gestes qui découlent de la perte d'un enfant. Cette représentation est la même que celle de Donatiennne lorsqu'elle est à l'asile, bien que l'explication de la folie ne soit pas du même ordre.

Plus de trente ans séparent *Les filles de Caleb* et *Les Pays d'en haut*. Pourtant, l'imaginaire de la femme « folle » demeure inchangé. Lorsque les hommes souffrent d'un choc post-traumatique dans les fictions du corpus, ils sont violents et ils boivent de l'alcool. Ces réactions s'inscrivent dans un corps actif contrairement aux personnages féminins paralysés dans leur passivité. Cette dualité réaffirme une fois de plus l'altérité de l'agentivité masculine vis-à-vis un corps féminin inactif. Ce rapport de subjectivité/objectivité sera repris dans la section suivante sur le corps mort.

3.4 LE CORPS MORT : OBJETS FÉMININS ET SAVOIRS MASCULINS

Au cours des dernières années, la monstration des cadavres s'est développée de façon exponentielle à l'écran⁶⁰. Comme l'explique Elizabeth Klaver, cela conduit au développement du *morbid gaze* dans lequel: « *the dead body, especially when represented in the visual media, is treated as a highly spectacular object, and the dead body at autopsy becomes the most spectacular* »⁶¹. Les fictions de notre corpus n'échappent pas à ces nouveaux modes de représentation, voire de surreprésentation. Bien que le corps mort soit présent dans les premières œuvres à l'étude, c'est au tournant des années 2000, avec le changement de paradigme télévisuel, que la transformation est davantage perceptible. Le traitement du corps mort affirme de manière claire le rapport de pouvoir genre. La mise

⁵⁹ *Au nom du père et du fils*, ép.4, 23 :09.

⁶⁰ Pierre Mercklé et Thomas Dollé, « Morts en séries : représentations et usages des cadavres dans la fiction télévisée contemporaine », *Raison Publique*, n° 11 (2009), p. 229-246.

⁶¹ Elizabeth Klaver, *Sites of Autopsy in Contemporary Culture*, New York, Suny Press, 2005, p.140.

en scène des cadavres féminins participe à l'objectification, la sexualisation et l'esthétisation de la mort, en plus d'incarner cette nouvelle vague de violence à l'écran. De plus, comme le reconnaît Rutvica Andrijasevic dans son étude sur une campagne publicitaire contre le trafic des jeunes femmes en Europe de l'Est, lorsqu'on : « immobilise le corps féminin et le dépossède du regard et de la voix, les deux principaux instruments de la subjectivité, cette opération (la victimisation des femmes) devient davantage perceptible »⁶². Propriétés masculines, ces mêmes corps sont mis à la disposition du savoir médical patriarcal.

3.4.1 L'esthétisation de la mort

L'esthétisation du corps mort féminin se manifeste notamment dans les représentations de la mort en couches. Ces scènes réaffirment la passivité du corps féminin par l'illustration récurrente d'une femme inanimée, baignant dans son sang dont la rougeur tranche avec la blancheur des draps. Par un gros plan sur un visage inerte ou le bas des jambes couvertes de sang, la femme est réduite au rôle de victime. La mort en couches n'est pas la seule démonstration esthétique de la mort féminine, *Musée Eden* offre une mise en scène artistique des cadavres. La série présente plusieurs corps de jeunes femmes mortes et mutilées. La mise en scène artistique de la série présente plusieurs images des meurtres en coloris sépia, afin de donner aux téléspectateur.trices une impression de portrait (voir figure 25). Cette technique consolide et fige la beauté de la femme morte. Parfois le public ne voit pas le visage de la victime, seulement un gros plan de son corps. Ces caractéristiques sont communes aux séries criminelles. Dans une recherche sur l'expérience de la victime d'agression sexuelle à la télévision, Amy Bedows affirme que : « *victims in crime drama are often reduced to corpses, crime scene photos or forensic evidence* »⁶³. Elle ajoute que: « *when they are given more characterization, it is often in line with stereotypical ideals of what makes a legitimate victim: young, vulnerable,*

⁶² Rutvica Andrijasevic, « La gestion des corps : genre, images et citoyenneté dans les campagnes contre le trafic des femmes », dans Hélène Rouch, *Le corps entre sexe et genre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.91.

⁶³ Amy Bedows, « Forget TV, it Will Never Show you the Experience of the Victim: Representations of Rape in *Mindhunter* », *Journal of Gender-Based Violence*, n°3 (2019), p.5.

*attractive, and white. Older women, lesbians or women of color are rarely included*⁶⁴. En d'autres mots, la victime est réduite à son corps, elle n'a aucun autre rôle dans la série que celui de consolider les rapports de pouvoir en place dans la société. Cette violence trouve également écho dans la représentation symbolique de la mort.

Les séries *Nos étés* et *Musée Eden* mettent en scène un répertoire symbolique lié à la mort féminine. Dans ces deux fictions, les personnages masculins disposent physiquement des corps-morts féminins qui évoquent des poupées inertes. Rutvica Andrijasevic explique que ces images sont parties prenantes « d'un répertoire patriarcal de la culture occidentale »⁶⁵. Lors de la première saison de *Nos étés*, à la suite de la découverte de l'infidélité de son mari, ce dernier trouve son épouse Maria morte, pendue dans son salon⁶⁶. Le public observe le corps de Maria inanimé, suspendu à une corde. La référence à la poupée de chiffon s'illustre par la mollesse du corps mort en opposition aux mouvements actifs de John pour la détacher et la déposer au sol. Le costume de cette dernière accentue le lien avec les poupées de porcelaine de l'époque.

Figure 41

Maria est pendue à une corde et évoque l'image d'une poupée de chiffon



Source : *Nos étés*, saison 1, ép.4, 27 :27.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Rutvica Andrijasevic, « La gestion des corps ... », p.93.

⁶⁶ *Nos étés*, saison 1, ép.4, 27 :27.

L'évocation de cette symbolique se manifeste une seconde fois dans la série lorsque Robert trouve Émilie noyée sur les berges⁶⁷. Robert, ne sachant que faire après la découverte du corps inanimé, le prend dans ses bras et lui caresse les cheveux comme il le ferait avec une poupée. La mise en scène de la découverte du cadavre d'Émilie est plus douce que les autres. La production offre un visuel qui laisse le spectateur confondu entre la mort et le sommeil, Émilie ne portant pas les traces de sa noyade. Cette technique permet d'amoindrir l'horreur de la situation⁶⁸. Comme le mentionne Maud Desmet : « Le cadavre féminin constitue le sujet poétique par excellence, parfait parce que saisi dans sa beauté et immobilisé à jamais par la mort »⁶⁹. La configuration de la scène de *Nos étés* dans l'environnement calme du bord de mer permet cette poésie de la mort de la jeune fille. Il peut aussi évoquer la relation entre la femme et la nature. Les cheveux et le corps mouillés d'Émilie sont un rappel à l'eau tout près d'elle. Si le corps féminin s'amalgame aux éléments naturels de la scène, les hommes sont ceux qui demeurent actifs et qui ont une capacité d'action sur le corps et sur la nature.

Figure 42

Robert caresse les cheveux d'Émilie comme les cheveux d'une poupée



Source : *Nos étés*, saison 4, ép.4, 2 :58.

⁶⁷ *Nos étés*, saison 4, ép.4, 2 :58.

⁶⁸ Maud Desmet, « Cadavres féminins et fictions policières contemporaines : Du corps symbolisé au corps supplicié », *Socio-anthropologie*, vol. 31, n° 31 p.89.

⁶⁹ *Ibid.*

Ces scènes somme toute réductrices et objectivantes du corps féminin trouvent une connotation agressive supplémentaire dans le traitement des cadavres dans *Musée Eden*. Lors de meurtres, la série dépeint une érotisation violente du corps féminin. Les jeunes femmes, souvent frappées et trainées par les cheveux, rappellent cette idée de la poupée, de la « catin » à la merci de la force masculine. Cette identification est aussi présente dans le discours verbal lorsque le meurtrier parle des femmes comme étant : « ni plus ni moins que des chiffons inconscients »⁷⁰. Encore une fois, l'amalgame du discours verbal et visuel présente une violence misogyne.

3.4.2 Connaître et posséder le corps mort

Dans les fictions du corpus, le contrôle et la possession du corps féminin s'effectue également par la démonstration du savoir porté par les personnages masculins. La dualité entre le discours médical et religieux s'exprime de manière récurrente dans le corps passif de la femme morte en couches. Le schéma narratif des séries se répète à chaque fois. Le médecin mentionne le danger d'une future grossesse, le curé rappelle aux devoirs du mariage, la femme meurt. Il y a dans cet esprit une représentation d'aliénation des habitants.les par la religion ainsi qu'un discours de l'élite (prêtre et médecin) versus celui du peuple. Toujours en confrontation, la finalité sacrificielle de ces accouchements rend légitime ce discours médical incarné encore une fois dans la passivité du corps féminin. Ces femmes enceintes se sentent impuissantes face aux pressions exercées sur elles et ont foi aux dires du religieux. Sauf quelques exceptions, le curé étant un personnage mal-aimé dans les fictions québécoises, ces démonstrations de la suprématie de la raison sur le sacré renforcent la confiance et la crédibilité du médecin. À l'exception du curé Labelle dans *Les Pays d'en haut*, tous les autres personnages religieux présents dans les fictions incarnent une figure ultraconservatrice et parfois fanatique. Le personnage du médecin fait figure d'homme de raison et de sens aux côtés d'un discours arriéré sur le corps de la femme et la reproduction. Si le discours du médecin est mis de l'avant et justifié dans ces

⁷⁰ *Musée Eden*, ép. 7, 10 :16.

exemples, la démonstration qui le sert s'incarne dans un corps féminin inanimé et sans paroles.

Dans *Musée Eden*, le rapport entre la nature et la culture s'expose à plusieurs reprises dans un corps féminin sans vie, sans paroles, nu (nature) et le médecin légiste porteur du savoir et des avancées scientifiques modernes (culture). Comme le mentionne Maud Desmet : « cette configuration classique où le porteur de regard, le vivant, est actif alors que l'objet de son regard, le mort, est passif se trouve doublée d'une question relative au genre. Majoritairement, la victime est une femme et celui qui la regarde un homme »⁷¹. Ce qui permet à Desmet de conclure que : « d'abord victime de l'assaillant masculin, la figure féminine, maintenue à travers sa mise à mort dans une position de passivité éternelle, est ensuite objet à part entière du regard expert de l'enquêteur masculin »⁷². Cette double altérité est présente de manière récurrente dans *Musée Eden*.

Figure 43

Le médecin se place au-dessus du corps afin d'exposer ses connaissances



Source : *Musée Eden*, ép.8, 25 :30.

La mise en scène de la salle d'autopsie présente le médecin légiste avec une vue en hauteur, ce qui illustre sa supériorité sur le cadavre et laisse aux téléspectateurs.trices le loisir d'observer en gros plan le corps mutilé et nu de la jeune femme. Si ces scènes objectifient et sexualisent le corps féminin, elles réaffirment du même coup la supériorité masculine sur la nature et sur les femmes. Nous pourrions argumenter que la série souhaite

⁷¹ Maud Desmet, « Cadavres féminins et fictions policières contemporaines... », p.88.

⁷² *Ibid.*

simplement représenter les corps afin que le public puisse y trouver des indices. Néanmoins, le traitement du corps diffère d'un cadavre à l'autre. Outre les jeunes femmes assassinées, deux autres personnages se retrouvent sur la table d'autopsie, soit un vieillard et une dame dans la soixantaine. Dans les deux cas, on ne voit que la tête des personnages, un drap recouvre le reste du cadavre. Ces corps, qui ne correspondent pas aux standards de beauté, ne sont pas montrés. Il y a donc bel et bien une volonté d'érotisation du corps féminin jeune et beau. Ce regard implique également un rapport de pouvoir selon le genre et l'âge. Plus tard dans la série, une scène confirme cette hypothèse. Le médecin s'attarde à la dentition d'une jeune femme décédée. Or, le drap ne recouvre que le bas du corps, la monstration du corps de la jeune femme ne sert aucunement le propos à ce moment du récit. Au contraire, en exposant en gros plan les ecchymoses du corps, le discours visuel consolide l'image victimisante et sexualisée du corps féminin et éclipse totalement le propos sur la dentition.

Figure 44
Le médecin légiste examine la dentition du cadavre



Source : *Musée Eden*, ép.7, 12 :40.

La gestion du corps féminin se perçoit également dans l'utilisation de la technique de fragmentation. Cette méthode consiste à séparer certaines parties du corps et de les isoler. Cette mise en scène œuvre à la fétichisation du corps féminin⁷³. Ces prises de vues rappellent également celles mobilisées dans les films pornographiques où le regard est dirigé sur une partie précise de l'anatomie féminine, lui retirant ainsi toute sa

⁷³ *Ibid.*, p.91.

subjectivité⁷⁴. Les scènes dans le laboratoire d'autopsie de la série *Musée Eden* exploitent ce type de plan visuel en fragmentant l'anatomie féminine. L'esthétique dans laquelle s'inscrivent ces corps offre une vision objectivante et érotisante de la mort. De plus, le savoir développé autour du cadavre féminin réaffirme le rapport entre nature et culture dans lequel la femme est réduite à une passivité éternelle.

Figure 45

Le processus de fragmentation œuvre à l'objectivation du corps féminin



Source : *Musée Eden*, ép.5, 7 :29.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous cherchions à comprendre les différents rapports entre le corps, la médecine et la science avec pour objectif de mettre en lumière les différents rapports de genres qui en émanent. Dans un premier temps, nous avons démontré que les fictions du corpus instaurent la légitimation et la primauté du fait scientifique. La construction narrative des personnages de médecins ou d'infirmières en fait des figures héroïques à part. Si ces protagonistes portent un discours moderne pour l'époque, ils réaffirment les normes du féminin et du masculin. Ce faisant, ils ne bouleversent pas la perception des téléspectateurs.trices qui adhèrent ainsi plus facilement aux propos qu'ils émettent. Les interventions et la pratique de leurs métiers révèlent également de nombreuses caractéristiques genrées autant dans le type d'instruments utilisé que par une prédominance du *care* destiné à dévaloriser le travail des femmes en santé.

⁷⁴ Julie Ravary-Pilon, « Femmes, nation et nature dans le cinéma québécois », Thèse de doctorat (études cinématographiques), Université de Montréal, 2018, p.122.

Dans un deuxième temps, l'intérêt porté au corps souffrant ou mort nous permet d'affirmer que leur mise en scène favorise des rapports de pouvoir important. L'amalgame du discours verbal et visuel réaffirme une essentialisation du corps souffrant. Les personnages masculins portent les traces corporelles du combat, ce qui rappelle au public la force, la résistance, la résilience et la virilité du corps. Les femmes n'exposent pas les marques de blessures, leur souffrance est invisible. Elle apparaît à de rares moments lorsqu'elles sont malades, qu'elles accouchent, avortent ou se font violer. Ces dimensions de la douleur féminine s'ancrent dans la génitalité et rappellent le statut victimisant et fragile de la nature féminine. Ces constats se concrétisent dans le discours sur la dépravation sexuelle et la folie. En ancrant ces thématiques dans le corps féminin, les séries essentialisent le contrôle et la possession du corps féminin.

Les fictions du corpus déploient un discours patriarcal et misogyne concernant le corps mort féminin. L'esthétisation et les différentes techniques mises en scènes dans la représentation des cadavres féminins réaffirment l'objectivation et la sexualisation de ces derniers. Privés de paroles et de mouvements, ces cadavres de femmes subissent un double standard; celui d'être étudiés par les personnages masculins de la série porteurs de savoir et de culture et celui d'être mis en scène selon le *male gaze*. Tout comme l'illustration de la dépravation et la folie, les fictions perpétuent un discours essentialiste de la mort féminine. L'essentialisation du genre féminin se perçoit également dans le corps maternel qui devient le lieu de confirmation de la féminité.

CHAPITRE 4

LE CORPS MATERNEL : RÉAFFIRMATION DES RAPPORTS DE GENRE

De la famille nombreuse d'Émilie Bordeleau dans *Les filles de Caleb* (1990-1991) à la représentation de Donalda en mère dans *Les Pays d'en-haut* (2016-2021), les séries de fictions télévisuelles historiques québécoises mettent en scène des personnages féminins forts qui trouvent leur agentivité dans la maternité. L'objectif de ce chapitre est d'offrir une relecture de la mère forte, stable et féconde présente dans la fiction historique télévisuelle québécoise des trente dernières années. En questionnant ce modèle, le chapitre démontre que l'archétype de la mère forte de caractère coexiste avec un ensemble de discours normatifs, patriarcaux et parfois antiféministes centrés sur le corps féminin. Le contrôle du corps enceint, autant par les personnages masculins que par les institutions, victimise et infantilise les mères en devenir. La famille nombreuse étant un référent identitaire important de la culture québécoise, la fiction nationale a présenté la figure maternelle comme l'incarnation d'un matriarcat. Cette démonstration du pouvoir féminin à l'intérieur du foyer s'inscrit en contrepartie par la représentation de personnages masculins faibles dans les fictions des années 1990. L'émergence d'un discours progressiste et moderne de la paternité dans les séries produites à l'aube des années 2000 appuie la prévalence d'une maternité normée toujours présente dans l'imaginaire collectif québécois. Toutes les fictions explorent l'expérience de la maternité à travers l'arc narratif des personnages principaux. Si une série comme *Musée Eden* ne montre pas d'expérience corporelle de la maternité, elle évoque le discours sur l'infertilité et le processus d'adoption. Ce faisant, la fiction historique normalise les attentes vis-à-vis des mères et réaffecte les femmes à leur genre.

La maternité et plus encore le matriarcat se sont constitué une place importante dans la mémoire canadienne-française¹. La mère de famille nombreuse s'est imposée en tant que personnage important de l'imaginaire québécois au même titre que le coureur des bois et l'habitant. L'image entretenue dans la mémoire collective est celle d'une mère qui met au monde un enfant en moyenne tous les deux ans. Bien que cette idée ne soit pas complètement fausse, elle ne correspond qu'à une certaine réalité et appartient à un modèle considéré comme idéalisé². La littérature et la culture populaires ont consolidé l'affirmation de ce modèle traditionnel de la femme au foyer et de la mère canadienne-française, forte, stable et féconde. À cette figure maternelle s'accorde aussi le mythe du matriarcat. Il s'agit d'un « matriarcat *mainstream* » pour reprendre le concept d'Imani Cheers, une vision populaire dans laquelle la mère s'élève en autorité sur sa famille et son entourage³.

Les rares études qui traitent de la représentation maternelle dans les fictions historiques québécoises abordent la maternité à travers l'arc narratif des personnages féminins principaux. Elles s'attardent aux rôles, aux tâches, aux responsabilités parentales et à la transmission des valeurs dans un contexte familial⁴. Elles démontrent que les types de maternités et de paternités présentés à l'écran contestent les modèles traditionnels de la division des tâches au sein du couple, sont des représentations modernes de la parentalité dans un contexte historique et parfois des obstacles aux envies émancipatrices des femmes au cours du XX^e siècle. Ces études ne prennent toutefois pas en compte l'expérience corporelle (gestation, accouchement) dans le processus de création de rapports de pouvoir. Se limitant à l'impact des mouvements féministes dans la

¹ Frédéric Demers, « Être et agir, ou la voi(e/x) de l'héroïne : réflexion sur l'identité d'Émilie, fille de Caleb Bordeleau », *Recherches sociographiques*, n° 43, 2002, p.585.

² Danielle Gauvreau, « Destins de femmes, destins de mères: images et réalités historiques de la maternité au Québec », *Recherches sociographiques*, vol.32, n°3, 1991, p.322.

³ Imani Cheers, *The Evolution of Black Women in Television: Mammies, Matriarchs and Mistresses*, London, Taylor & Francis, 2017, p.33.

⁴ Frédéric Demers, « La mise en scène de l'imaginaire national et historique du Québec francophone dans la télésérie *Les filles de Caleb* », Thèse de doctorat (histoire), Université Laval, 2005, 393p.; Benjamin Mathieu, « Les relations intergénérationnelles dans *Le Temps d'une paix : ruptures et continuités* », Mémoire de maîtrise (Études québécoises), Université du Québec à Trois-Rivières, 2015, 167p.; Caroline Fontaine, « Les représentations de la famille dans la série *Nos étés* », Mémoire de maîtrise (Études françaises), Université Sherbrooke, 2010, 125 p.

représentation des modèles féminins, elles éludent l'influence des autres mouvements sociaux en marche au même moment.

Les premières recherches sur les téléromans québécois reconnaissent la présence d'un matriarcat à l'écran⁵. Ces travaux produits dans les années 1970 n'ont pas donné suite à des études plus approfondies. Plus récemment, dans « La mère de tous les maux », Karine Hébert réfléchit à la responsabilité des fictions historiques télévisuelles dans la perpétuation de ce mythe dans l'imaginaire collectif. Ces représentations encouragent une vision dans laquelle une femme qui s'élève en pouvoir devient nuisible à l'homme⁶. Elles sont ainsi à la base de discours masculinistes et antiféministes bien présents dans la société actuelle.

Ce chapitre a pour objectif de démontrer que le corps maternel témoigne d'une agentivité féminine, mais coexiste avec un ensemble de discours normatifs, patriarcaux et parfois antiféministes centrés sur le corps féminin. Pour ce faire, nous divisons le chapitre en trois parties. À travers l'illustration de la grossesse, la force et l'agentivité des personnages féminins se déploient principalement à travers la maternité. En contrepartie, les séries mettent en lumière un contrôle du corps enceint de la part des personnages masculins et plus largement des institutions médicales qui réduisent la femme à un être physique dépourvu de raison. Dans un deuxième temps, nous portons une attention particulière à l'accouchement. La mise en scène classique de l'accouchement relève du point de vue masculin. C'est à travers l'inquiétude des personnages masculins que les diverses étapes de la mise au monde se transmettent au public. Les scénarios de notre corpus illustrent trois accouchements en solitaire qui mobilise la force et l'indépendance des femmes. Une attention particulière à la performance de la maternité et de la paternité réaffirme les bases identitaires de la féminité autant que de la masculinité. Ces modèles

⁵ Ginette Deslongchamps, « Le rôle de la femme dans les téléromans », *Relations*, n° 384, 1973, p.203-205; Hélène Tardif, « La représentation des conditions féminine et masculine dans les téléromans québécois récents », Mémoire de maîtrise (sociologie), Université Laval, 1975.

⁶ Karine Hébert, « La mère de tous les maux », dans Anne Caumartin, Julien Goyette, Karine Hébert et Martine-Emmanuelle Lapointe, dir., *Je me souviens, j'imagine : essais historiques et littéraires sur la culture québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2021, p.304.

féminins promeuvent des attentes normatives vis-à-vis la maternité qui, à force de répétitions, sont intégrées et normalisées par les téléspectateur.trices.

4.1 CONTRÔLER LE CORPS DE LA FEMME ENCEINTE POUR SON BIEN ET CELUI DE L'ENFANT

La force et l'agentivité des personnages féminins des séries de fictions historiques se déploient principalement à travers la maternité. En contrepartie, les séries mettent en lumière des personnages masculins qui exercent un contrôle sur le corps de la femme enceinte qui la réduit à un être physique dépourvu de raison. L'un des intérêts de la sérialité télévisuelle est la mise en scène des personnages dans une temporalité beaucoup plus longue qu'un film. Cela permet de créer une trame narrative plus détaillée de la grossesse : désir d'avoir un enfant, cours prénataux et préparation de la chambre. Des séries comme *4 et demi* (1994-2001) ou *Les hauts et les bas de Sophie Paquin* (2006-2009) ont d'ailleurs consacré plusieurs épisodes à ce sujet. Pourtant, il n'y a aucune exploitation sérielle de ce type dans la fiction historique, d'autant plus que l'évolution physiologique ne fait absolument pas partie de l'intrigue. Le corps de la femme enceinte se résume à son ventre, déjà à plusieurs mois de grossesse.

4.1.1 Discipliner le corps de la femme enceinte

Dans l'ensemble, les principales héroïnes enceintes du corpus demeurent actives au quotidien. Elles portent leur enfant tout en effectuant des corvées. Plusieurs scènes mettent de l'avant le corps de la femme enceinte qui effectue un effort physique important en filmant en gros plans le ventre de cette dernière. Certaines s'occupent des besognes quotidiennes sur la ferme (*Les filles de Caleb*, *Les Pays d'en haut*), d'autres vont à la chasse (*Au nom du père et du fils*), à la pêche (*À l'ombre de l'épervier*), l'une d'entre elles se sert d'un fusil et aide à l'entretien matériel de la maison (*Nos étés*). En ce sens, les fictions valorisent l'effort pendant la grossesse, du moins au début. En dépit de ces images, on perçoit un discours prescriptif sur l'activité physique durant la grossesse. Si la capacité à l'effort s'exprime dans le corps de la femme enceinte, on y note une série d'injonctions.

Les images analysées lors de la recherche exposent la femme enceinte en action, suivies généralement d'une représentation de douleurs au ventre (*Les filles de Caleb, Au nom du père et du fils, L'ombre de l'épervier, Nos étés, Les Pays d'en haut*).

Figure 46

À la suite d'un effort physique, la femme enceinte éprouve un inconfort



Source : *Nos étés*, saison 1, ép.2, 33 :07.

Toutes les femmes enceintes du corpus reçoivent diverses mises en garde, majoritairement de la part d'un personnage masculin (père et/ou médecin). Wilbrod, le mari d'Élise, lui rappelle de se reposer dans son « état », tout en mettant sa main sur le ventre de cette dernière (*Nos étés*). Lors de la deuxième grossesse de Donalda, Séraphin justifie son interdiction de travailler puisqu'elle a « failli mourir » lors de son premier accouchement (*Les Pays d'en haut*):

Séraphin : Tu t'occupes pu des varioleux, à ton premier t'as manqué mourir.

Donalda : C'est l'accouchement le problème pas la grossesse, mais je vais faire ben attention⁷.

⁷ *Les Pays d'en haut*, saison 5, ép. 3.

Les femmes enceintes sont contraintes d'accepter les conseils de leur entourage. Sarah Lécossais souligne que ce devoir de soumission aux normes : « va ici de pair avec un consentement implicite à une forme de domination. Les femmes enceintes doivent accepter de modifier leur alimentation, les attentions et conseils de leur entourage, mais aussi de se plier à la volonté du corps médical »⁸. Un exemple est fortement révélateur de cette mise en récit du discours de contrôle sur le corps enceint. La série *À l'ombre de l'épervier* développe une intrigue complète dans laquelle l'activité physique précède une remise à l'ordre de la femme enceinte⁹. Alors que les pêcheurs manquent, Pauline, enceinte de plusieurs mois, aide Noum sur son bateau. Ce dernier éprouve un malaise à ce que sa femme effectue les mêmes tâches que lui. La scène suivante représente Pauline alitée. Le médecin explique à son mari qu'elle doit rester au lit jusqu'à la naissance du bébé.

Passive alors que les deux hommes discutent entre eux, la femme est rappelée à sa condition et à ses responsabilités. Son ventre symbolise son devoir de soumission aux restrictions. La priorité doit être l'enfant à naître. Le corps féminin est ainsi objectifié lorsque cette dernière est enceinte en plus d'être fragilisé¹⁰. Toutes les femmes enceintes du corpus reçoivent ce genre de mise en garde, majoritairement de la part d'un personnage masculin —père ou médecin. Iris Marion Young affirme que: « *pregnancy does not belong to the woman herself. It is a state of the developing fetus, for which the woman is a container; or it is an objective, observable process coming under scientific scrutiny; or it become objectified by the woman herself as a condition in which she must take care of herself* »¹¹. En cadrant le ventre en gros plan, la fiction consolide le processus biologique de la reproduction à travers lequel la mère est contrainte dès le départ de développer ses capacités naturelles de soins et de protection. Dès le début de la grossesse, elle doit se retirer afin de tout donner à son bébé. Ces caractéristiques se confirment dans le corps biologique féminin, mais se poursuivent après la naissance, rendant l'expérience

⁸ Sarah Lécossais, « La maternité dans les séries familiales françaises : entre consensus et résistances », *Essais*, n° 7 (2015), p.38.

⁹ *À l'ombre de l'épervier*, épisode 2.

¹⁰ Iris Marion Young, *On Female Body Experience: “Throwing Like a Girl” and Other Essays*, New York, Oxford Université Press, 2005, p.46.

¹¹ *Ibid.*, p.46.

maternelle naturelle. En ce sens, les séries normalisent les interdits et le contrôle du corps médical (masculin) sur le corps enceint.

4.1.2 Un corps à part qui n'apparaît pas à son état normal

L'imaginaire autour des symptômes de grossesse dans les séries contemporaines est très bien détaillé¹². Des vomissements aux goûts alimentaires spéciaux, à une envie de sexe incontrôlable, toutes les femmes enceintes le savent. Si les symptômes de grossesse sont fortement représentés dans les séries contemporaines et participent à un imaginaire de l'enfantement dans lequel le corps des femmes enceintes obéit à la nature et non à la raison, les personnages du corpus de fictions historiques en expérimentent très peu. Dans les fictions de notre corpus, ce genre de manifestations est présent seulement lorsque la grossesse est un accident comme dans les cas d'Anaïs et de Rosa-Rose. Comme expliqué plus tôt, la grossesse des personnages de notre corpus se résume la plupart du temps au ventre à plusieurs mois de gestation, sauf à de rares exceptions, notre corpus n'exploite pas ce ressort narratif.

Un des stéréotypes communs de l'imaginaire de la grossesse est celui d'une libido élevée. Pourtant, aucune femme de notre corpus n'exprime de désir sexuel important. Si l'intimité n'est pas inexistante, Émilie et Pauline ont des relations sexuelles avec leur mari au cours des premières grossesses, le traitement des corps enceints à l'écran diffère de celui des autres corps de femmes. Les jeunes femmes qui ne sont pas enceintes participent à des scènes de sexualité plus explicite que celles qui ont un ventre. En ce sens, les fictions traitent le corps enceint différemment. Cette esthétique narrative rejoint le constat d'Iris Brey au sujet des séries américaines où : « lorsqu'une femme est enceinte, quand une femme est mère ou bien ménopausée, il est rare de voir dans la même séquence la juxtaposition de la fonction maternelle et la sexualisation du personnage. La sexualité de la femme attendant un enfant est éradiquée de notre culture »¹³. Brey pousse sa réflexion

¹² Sarah Lécoissais, « Les mots de la grossesse », *Études de communication : langages, information, médiations*, n°48 (2017), p.157.

¹³ Iris Brey, *Sex and the series: sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, Mionnay, Soap Éditions, 2016, p. 107.

plus loin et pose l'hypothèse que puisqu'elle n'est pas en état de se reproduire – elle est déjà enceinte, son corps ne peut exposer une sexualité explicite comme les autres, reléguant le corps féminin à sa fonction procréatrice¹⁴. Cet enjeu figure dans tous les types de fictions québécoises, et ce depuis les débuts de la télévision¹⁵.

La série *Les filles de Caleb* dégage un discours de perte de contrôle émotionnel chez la femme enceinte à travers une référence au « caractère » d'Émilie dans le 16^e épisode. Quelques heures avant que celle-ci accouche, la belle-mère d'Émilie essaie de raisonner cette dernière qui s'inquiète en lui disant : « Souvent quand notre temps approche, il nous vient toute sorte d'idées »¹⁶. Selon Sarah Lécossais, cette démonstration témoigne « de tout l'appareil idéologique qui se déploie autour du corps féminin, rappelant aux femmes leur proximité (toute idéologique) avec la « Nature ». Leur comportement ne trouve pas ici d'explication rationnelle, mais « naturelle », « passionnelle ». La femme enceinte n'est pas un être de raison, elle est un être de chair et de sang, d'hormones et de pulsions »¹⁷. Le beau-père d'Émilie et son beau-frère essaient eux aussi de la calmer en mobilisant un discours infantilisant. Émilie ne contrôle pas ses émotions et elle perd son jugement. Ce raisonnement est confirmé quand, juste après l'accouchement, la belle-mère d'Émilie revient la voir :

Belle-mère : Je le savais je le savais donc! Pourquoi tu ne nous as pas avertis?

Émilie : J'avais tellement honte de ma scène d'hier soir¹⁸.

Cet échange insinue que la belle-mère d'Émilie, au vu de son comportement de la veille, comprenait qu'elle soit sur le point d'accoucher. Émilie ayant désormais donné naissance à sa petite fille, elle retrouve son calme et sa douceur. Dans cet exemple, l'exagération du comportement est justifiée puisqu'elle est enceinte. Lors d'une autre grossesse, Émilie demande pardon à Ovila : « excuse-moi Ovila, on vient comme ça tsé, les derniers temps

¹⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹⁵ Jessie Morin, « La représentation du genre féminin et de la sexualité féminine dans les fictions télévisuelles québécoises de 1960 à 2005 », Mémoire de maîtrise (histoire), Université du Québec à Rimouski, 2019, p.128.

¹⁶ *Les filles de Caleb*, ép. 16, 17 :24.

¹⁷ Sarah Lécossais, « Chroniques d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012) », Thèse de doctorat (sciences de l'information et de la communication), Université Sorbonne Nouvelle, 2015, p.247.

¹⁸ *Les filles de Caleb*, ép. 16, 24 :50.

un rien nous inquiète. N'importe quoi nous fait pleurer, ce n'est pas juste pour toi »¹⁹. Dans ce cas-ci, c'est le personnage d'Émilie elle-même qui reproduit un discours qui adopte le point de vue qu'une femme enceinte n'est plus un être de raison, que son corps ne se contrôle plus.

Les séries de notre corpus inscrivent le corps enceint dans une série de discours paternalistes, ce qui réduit la femme à sa fonction maternelle, en plus de l'infantiliser par ses réactions et ses comportements. Ce discours aussi présent dans les fictions contemporaines, à force de répétitions, rend acceptable et légitime cette domination sur le corps de la femme enceinte et sur la femme de manière générale.

4.2 L'ACCOUCHEMENT : PRIVILÈGE FÉMININ, EXPÉRIENCE MASCULINE

Les personnages féminins accouchent à quelques reprises dans notre corpus. Ces instants ne sont pas tous montrés; ils sont plus souvent évoqués ou sous-entendus. Certaines scènes présentent les mères avec leur bébé naissant, d'autres font apparaître les enfants plusieurs années plus tard. *Les filles de Caleb* est la fiction qui représente le plus d'accouchements. Le scénariste a d'ailleurs manifesté le souhait de présenter une mise en scène différente pour tous les accouchements de la série²⁰. Dans la littérature ou dans le cinéma, écrit Michel Briex, l'accouchement est « représenté par des scènes de hurlements, d'agitation, de colère et de joies mêlés où la violence et l'intensité des sensations douloureuses restent évidentes pour l'observateur »²¹. La souffrance des personnages féminins, indissociable de l'enfantement, n'est pas reliée à la maladie ou à un accident contrairement à la douleur des personnages masculins. En ce sens, elle est planifiée et, la plupart du temps, contrôlée. La représentation de l'accouchement relève d'une signification culturelle. Comme le souligne David Le Breton, « la tonalité du ressenti est largement sous l'empire du sens. Elle répond pour une part aux indications culturelles. Certaines sociétés n'associent

¹⁹ *Les filles de Caleb*, ép. 12, 29 :40.

²⁰ Jean Beaudin, « Entrevue avec Jean Beaudin et Arlette Cousture », dans Fernand Dansereau et Jean Beaudin, *Les filles de Caleb*, [enregistrement vidéo], Montréal, Cité Amérique, Radio-Canada, 1990-1991.

²¹ Michel Briex, « Quand accoucher rime avec maltraiter : les douleurs de l'enfantement », *Spirale*, n° 62 (2012), p.11.

nullement l'accouchement à la douleur contrairement à d'autres »²². Les fictions de notre corpus s'inscrivent dans cet imaginaire de l'accouchement. Malgré un nombre important d'enfants, Pauline n'accouche pas à l'écran aussi souvent qu'Émilie. La temporalité de la série *À l'ombre de l'épervier* étant plus longue, on ne présente que les premières naissances. *Les Pays d'en haut* explore la maternité pour la première fois avec le personnage de Donalda. Si la femme est celle qui accouche, l'expérience n'exclut pas les hommes. C'est à travers leur regard que le public accède à l'événement. Quelques scénarios vont toutefois explorer un accouchement en solo, ce qui permet un regard féminin. Toutefois, dans ces trois cas, il s'agit d'un signe annonciateur que ces femmes devront se débrouiller seules avec leur famille.

4.2.1 Accouchements classiques au masculin, accouchements exceptionnels au féminin

La plupart des scènes d'accouchement du corpus se ressemblent et répondent à un imaginaire de l'accouchement dans lequel la femme souffre et l'inquiétude des personnages masculins est mise de l'avant. La mise au monde se résume à la poussée et à la sortie de l'enfant du corps maternel. Les étapes précédentes et ultérieures ne sont pas abordées. De manière générale, lorsque l'enfant est sorti, la vie reprend son cours normal. Le corps des nouvelles mères ne change pas; elles retrouvent une taille fine dès les minutes suivantes. Dans les fictions de notre corpus, la scène se déroule dans la chambre à coucher de la future mère, un médecin, une sage-femme ou une voisine qui accompagne cette dernière. La caméra filme en alternance le visage de la femme qui hurle de douleur et le mari qui attend dans la cuisine, anxieux de ne pouvoir rien faire. La plupart du temps, les cris sont entendus, alors que l'homme troublé se positionne en tant que sujet de la scène. La trame sonore constituée de cris et de long silence participe à l'intensification des émotions vécues par les personnages masculins. Les femmes ajoutent un caractère dramatique à la situation. Ces fictions mettent de l'avant l'impuissance des futurs pères face à ce qui arrive. Les femmes transmettent oralement la souffrance et les hommes

²² David Le Breton, *Expériences de la douleur*, Paris, Éditions Métailié, 2010, p.205.

illustrent l'expérience à travers le discours télévisuel. Ainsi, les personnages masculins se réapproprient le discours sur la maternité puisque ces scènes se vivent à travers leur point de vue, éludant en partie l'expérience féminine de l'accouchement qui relègue ces dernières à une trame sonore.

Bien que vécus dans la douleur, la plupart des accouchements montrés dans notre corpus se déroulent bien et, dès la mise au monde, la mère se rétablit rapidement. Quelques synopsis proposent toutefois une version plus complexe de l'accouchement. L'accouchement difficile de Mme Pronovost dans *Les filles de Caleb* occupe un épisode complet dans lequel les téléspectateurs suivent le récit de la future mère à travers le personnage d'Ovila. Dès le début de l'épisode, l'inquiétude de Mme Pronovost est mise de l'avant puisque son bébé n'est pas placé comme les autres. Lorsque le travail débute, une musique inquiétante accompagne la scène, ce qui permet au téléspectateur d'appréhender quelque chose de grave. Madame Pronovost se promène debout —elle est essoufflée. Elle n'a jamais eu « mal dans le corps comme ça »²³. Elle fait appeler la sage-femme. Lorsqu'Ovila arrive, il entend les cris de sa mère et il sombre dans l'angoisse. Son frère Ovide lui dresse un portrait de la situation. À la suite d'un nouveau cri de douleur, Ovila court retrouver Émilie à l'école pour lui raconter avec plus de détails ce qui se passe à la maison. De retour à la maison familiale, les enfants prient. Dans la chambre, le médecin essaie de rassurer Mme Pronovost. Il demande au père s'il doit sauver la mère ou l'enfant. M. Pronovost choisit sa femme. Quelques secondes plus tard, la mère demande plutôt au médecin de sauver l'enfant. Le médecin donne quelques gorgées d'alcool à la pauvre femme pour la préparer à la douleur qui s'en vient. Cette technique était utilisée à l'époque afin de favoriser la dilatation²⁴. Il sort les forceps. La caméra filme les forceps aller vers l'intérieur du corps de Mme Pronovost qui pousse un cri de douleur. Le père entre dans la chambre et prend sa femme dans ses bras. Le médecin remet les forceps et Mme Pronovost crie à nouveau. Ce son transporte le changement de scène où Ovila et son frère Ovide pleurent dans la pièce d'à côté. Dans la dernière scène de l'accouchement, le docteur retire un bébé mort. Le docteur dit : « le cœur battait encore il

²³ *Les filles de Caleb*, ép. 7.

²⁴ Suzanne Marchand, *Partir pour la famille, 1900-1950*, Québec, Septentrion, 2012, p.160.

y a une minute, occupez-vous de lui, moi il faut que je sauve la mère »²⁵. Ces phrases restent en sourdine et la caméra effectue un gros plan du visage d’Ovila. La mère qui vient de souffrir pendant plusieurs heures est reléguée au second plan. Finalement, Ovila retrouve Émilie et c’est par ce personnage que le public accède aux nouvelles sur l’état de Mme Pronovost.

Les téléspectateurs ont suivi l’accouchement de Mme Pronovost grâce au discours visuel d’une part, mais en grande partie à travers le discours verbal du médecin, du père, mais surtout d’Ovila. Le fil des événements est quant à lui manifesté par les enfants du couple dans la maison. Ces derniers, toujours présents dans la pièce d’à-côté lors des différentes étapes de l’accouchement, illustrent la temporalité de l’événement; au début en mangeant à l’heure du midi et, par la suite, lorsqu’ils vont se mettre au lit la nuit venue.

Dans les *Pays d’en haut*, Donalda connaît elle aussi un accouchement difficile. Le premier épisode de la troisième saison s’ouvre sur les cris de douleur de la jeune femme et sur Séraphin assis sur une chaise, très inquiet. Tout comme dans l’exemple précédent, c’est d’abord à travers un personnage masculin que l’accouchement est vécu. Le plan de caméra retourne à la chambre de Donalda où elle se trouve avec le médecin et sa fille venue l’assister. Il sort les forceps, on entend à nouveau les cris de douleur. Le médecin demande ensuite à Séraphin s’il veut sauver l’enfant ou la mère. Ce dernier s’enquiert : « si vous la sauvez a va tu être capable de repartir en famille? ». Le médecin répondant par la négative, Séraphin déclare : « sauvez le petit »²⁶. Encore une fois, la femme est confrontée à la mort, mais dans ce cas-ci, le mari choisit l’enfant. Lorsque le médecin endort Donalda pour lui faire une césarienne, Donatiennne (la fille du médecin) blâme son père :

Donatiennne : Vous allez la tuer! Elles meurent toutes d’infection ou au bout de leur sang.

Médecin : Son cœur faiblit c’est pas moi qui décide, c’est son mari²⁷.

²⁵ *Les filles de Caleb*, ép. 7.

²⁶ *Les Pays d’en haut*, saison 3, ép. 2, 2 :17.

²⁷ *Ibid.*, 2 :58.

Elle parvient à convaincre son père en énonçant fermement les risques élevés de mortalité et empêche la césarienne. Il s'agit d'un des seuls exemples de soutien féminin lors d'un accouchement observé dans le corpus. En effet, à l'exception de Blanche qui joue un rôle actif lors d'accouchements puisqu'elle est infirmière, les seuls autres personnages féminins, qu'elles soient sages-femmes ou voisines, n'ont pas de dialogues, elles agissent à titre de figurantes.

La série dépeint une image de Donalda faible, incapable d'assurer ses responsabilités maternelles. Le bébé doit être conduit à la nourrice le temps que la nouvelle mère reprenne des forces. Donatiennne explique à Séraphin que Donalda ne produit pas assez de lait et qu'elle aura besoin d'aide de la voisine. C'est cette dernière que l'on voit en train d'allaiter. Contrairement aux autres exemples du corpus où les femmes vaquent à leurs occupations dès la scène suivant l'accouchement, Donalda éprouve des faiblesses et doit suivre un régime particulier afin de retrouver ses forces. La naissance n'est plus seulement le moment où le bébé sort du corps de la mère dans cette série tournée à la fin des années 2010; la trame narrative se soucie de démontrer les suites difficiles, en plus de développer une intrigue qui centre le récit sur l'expérience féminine. À l'exception de l'accouchement de Mme Pronovost, la plupart des séries produites avant *Les Pays d'en haut* dépeignent une image incomplète du sujet puisqu'elles éludent les complications et les étapes concrètes du processus d'accouchement et de rétablissement.

Si les scènes d'accouchement se produisent à travers l'expérience des hommes, la mise en scène de cet événement mobilise à trois reprises le point de vue de la future mère par la représentation d'accouchements en solo. L'accouchement d'Émilie dans le 10^e épisode marque les téléspectateur.trices²⁸. Alors qu'elle est seule à la maison lors d'une tempête de neige, Émilie sait que l'heure de mettre son bébé au monde est arrivée. Ne sachant que faire, elle décide d'aller chez la voisine afin d'obtenir de l'aide. Déjà les efforts déployés par Émilie sont mis de l'avant. La scène suivante présente en plan large le personnage qui avance avec difficulté à travers la forêt, luttant contre le vent et la neige.

²⁸ Marie-Lyse Paquin, « Les filles de Caleb : Faites des enfants, qu'ils disaient! », *Ici ARTV*, (19 décembre 2022), <https://ici.artv.ca/blogue/les-filles-de-caleb-faites-des-enfants-quils-disaient/> (page consultée le 13 octobre 2024); Hugo Meunier, « Accoucher en nature », *Urbania* (22 février 2022) <https://urbania.ca/article/accoucher-en-nature> (page consultée le 23 novembre 2024)

Dans un plan large qui rappelle l'immensité du paysage, le bruit du vent est amplifié pour que le spectateur.trice n'entende que les cris de douleur en sourdine d'Émilie. Ne pouvant plus continuer, elle s'accroupit et donne naissance à son bébé.

Cette scène est marquante pour plusieurs raisons. En ancrant l'accouchement à d'autres référents culturels québécois, ici la forêt et l'hiver, le spectateur est ainsi rassuré et y trouve ses repères. Pour les spectateurs, écrit Frédéric Demers, la série « misait sur une panoplie de stéréotypes bien établis dans leur imaginaire et à laquelle ils ont conféré une valeur d'authenticité à la fois historique et nationale [...] historique (ça se passait vraiment comme ça dans l'ancien temps) et nationale (c'est vraiment nous, notre âme l'être collectif franco-qubécois qu'on voit à l'écran) »²⁹. Le paysage sauvage est l'une des caractéristiques primordiales de l'identité canadienne³⁰. L'inscription du corps féminin qui donne naissance à ces référents territoriaux consolide cette idée de la femme forte, stable et féconde évoquée en début de chapitre. L'accouchement dans la neige d'Émilie n'est pas sans rappeler cette image maintes fois reprise des premiers explorateurs ou des coureurs des bois, héros masculins qui doivent défier les rigueurs du climat hostile. Ces démonstrations servaient la plupart du temps à prouver la force et la virilité de ces hommes³¹. Dans ce cas-ci, la fiction opte pour y inscrire un personnage féminin. Émilie donne ainsi naissance à la petite Blanche. Le choix de ce prénom remémore les conditions dans lesquelles l'enfant est née et, ainsi, le courage d'Émilie. Dans ce cas-ci, c'est le prénom Blanche qui agit à titre référentiel. Cette scène est unique puisque dès la scène suivante, la caméra filme Émilie dans le confort de son lit. C'est à l'intérieur de cet espace construit qui constitue la sphère domestique qu'elle se sent bien. Elle effectue un acte héroïque afin de donner naissance, mais retourne immédiatement dans le domaine privé. Tout ce qu'Émilie réalise d'héroïque sert au renforcement de son identité maternelle.

²⁹ Frédéric Demers, « Souvenir, mémoire et imaginaire de la francité dans *Les Filles de Caleb* », *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol.7, n° 1 (automne 2006), p.75.

³⁰ Olivier Côté, « Mise en récit du passé à la télévision canadienne : production, articulation télévisuelle et réception du docudrame de la CBC/Radio-Canada : A People's History/Le Canada, une histoire populaire (1995-2002) », Thèse de doctorat (histoire), Université Laval, 2011, p.201.

³¹ Sherill Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001, p.16.

La série *L'ombre de l'épervier* exploite également le récit d'une femme qui accouche seule dans la nature, ce qui renforce le lien entre la mère et l'enfant. Lorsque Pauline sent que son enfant va naître, elle pousse un cri et se penche vers la terre qu'elle labourait. L'accouchement n'est pas visuellement présenté, mais le plan suivant met en scène la mère seule dans le champ, paisible avec son enfant dans les bras. Les autres personnages retrouvent la mère à la suite des événements. Lors de sa visite, le docteur affirme que la seule explication possible pour un tel accouchement est le miracle. Ainsi, par l'exploitation de l'accouchement en solitaire, la série met de l'avant la capacité exceptionnelle de Pauline. Elle accomplit un miracle que seul un corps féminin peut réaliser.

Dans la série *Au nom du père et du fils*, Biche, enceinte du médecin du village, accouche elle aussi seule. Dans son cas, l'absence du père s'explique puisque l'enfant est le fruit d'un adultère. Tout comme Pauline, l'accouchement de Biche n'est pas montré, mais sous-entendu. Lorsque le personnage de Sam, l'ami de Biche, comprend qu'elle va mettre au monde l'enfant, il court au village chercher de l'aide. Le docteur se rend immédiatement au chevet de la future mère. À son arrivée, la jeune femme est confortablement installée au milieu des peaux et des fourrures et tient son bébé dans ses bras. Dans la scène, le scénario établit de façon claire que Biche n'a pas besoin de l'aide du médecin. Elle peut mettre au monde un enfant seule et s'en occuper, ce qu'elle fait jusqu'à sa mort quelques épisodes plus tard.

Les exemples d'Émilie, Pauline et Biche sont porteurs de caractéristiques généralement associées aux hommes, soient la force, le courage, l'indépendance et la capacité d'agir à l'extérieur du foyer (et non à l'intérieur de celui-ci). Dans la suite du récit, les femmes qui accouchent seules sont aussi celles qui devront se débrouiller à un moment ou à un autre afin d'élever leurs enfants par elles-mêmes, les pères ayant déserté leur foyer.

4.2.2 L'accouchement comme confirmation de la maternité

Dans les fictions du corpus, bien que la conception de l'enfant soit évoquée, ce qui rappelle le rôle biologique de l'homme dans le processus, la grossesse et l'accouchement confirment la filiation maternelle. La filiation paternelle est cependant parfois remise en question. La paternité, comme l'explique Nara B. Milanich, « has been understood as naturally uncertain, whereas maternity is obvious and unproblematic. Paternal identity is posed as a question, in short, because the answer is considered potentially unknown »³². Il existe « des injonctions normatives très fortes à une définition de la paternité et de la maternité en lien avec la reproduction et la “Nature” »³³. Cette différence biologique s'ancre plus fermement à quelques reprises dans l'arc narratif des séries où le père biologique de l'enfant n'est pas le même que celui qui occupe ce rôle au sein de la famille. Le discours des fictions encourage l'idée que les personnages féminins ont un privilège que les hommes n'ont pas. Ce pouvoir ne se situe pas dans la décision de mettre ou non au monde un enfant (le discours sur l'avortement demeure marginal dans les fictions historiques de notre corpus), mais bien dans la capacité de savoir qu'elle est biologiquement la mère. L'homme apparaît en victime, car il ne peut être certain de sa paternité biologique.

Lors d'un soir de tempête, Pauline part à la recherche de son mari et tombe d'épuisement sous la neige. Le docteur la trouve et la ramène chez lui. Depuis toujours amoureux de la jeune femme, il profite de son état de fièvre intense pour avoir une relation sexuelle avec elle. Si avec un regard actuel, cette scène se lit comme un viol, l'épisode suivant cette aventure nous présente une discussion entre le médecin et Pauline qui mentionne que cette relation était une erreur; ce qui laisse sous-entendre qu'elle était consciente, mais qu'elle regrettait. À la suite de cela, Pauline accouche d'une petite fille, Catherine, dont le médecin est le père biologique. Catherine est différente de ses frères et sœurs. Elle n'a pas la même couleur de cheveux, elle apparaît aussi plus éduquée que le reste de la fratrie. Elle est différente physiquement et socialement. La paternité et la

³² Nara B. Milanich, *Paternity: The Elusive Quest for the Father*, Massachusetts, Harvard University Press, 2019, p.3.

³³ Stéphanie Kunert et Sarah Lécossais, « Être mère, être père. Représentations et discours médiatiques », *Genre en séries*, vol. 6 (2017), p.4.

maternité confrontent la nature biologique et la construction sociale des rôles parentaux. Dans cet exemple, Noum agit en tant que père de Catherine puisqu'il est le mari de Pauline. Malgré la différence de Catherine, seuls les parents biologiques (et le téléspectateur.trice) sont au courant. Il faudra attendre la saison 2 pour que le personnage de Noum, disparu depuis 4 ans, refasse surface et explique à sa fille qu'il est parti puisqu'il a découvert qu'elle n'était pas sa fille : « ça m'a arraché le cœur tellement que j'ai voulu en finir. Je vous aimais trop pour revenir. Avoir une épave comme père ce n'est pas ben ben bon pour des enfants »³⁴. Pauline porte la responsabilité de tous les problèmes de Noum et de la famille. Dans cet exemple, la relation de Noum avec Catherine n'est pas affectée; c'est l'infidélité de Pauline qui est condamnée. Pauline devient la seule responsable du malheur de la famille puisque, d'une part, elle a été infidèle et, d'autre part, contrairement à Noum, elle a le privilège de savoir que Catherine est sa fille biologique.

Dans l'exemple précédent, les « indices » de la non-paternité biologique du père se traduisent dans le physique et le comportement différent de l'enfant. Dans *Les Pays d'en haut*, c'est l'arrivée prématurée de l'enfant qui sème le doute sur une relation extraconjugale. Donalda et Alexis vivent une idylle amoureuse de laquelle naît un enfant. Mariée à Séraphin, Donalda assure à son époux qu'il est le père de l'enfant. Ce dernier a des doutes puisque l'enfant vient au monde plus tôt que prévu. Le médecin, ayant de la sympathie pour Donalda, affirme que le petit est prématuré. Séraphin qui n'est pas crédule refuse de léguer son patrimoine à l'enfant. Alors que Noum entretient une relation père-fille avec Catherine démontrant ainsi une paternité sociale, Séraphin refuse au début de la série de reconnaître l'enfant de Donalda au désespoir de cette dernière.

Ces séries génèrent un discours dans lequel le pouvoir de connaître sa parentalité biologique est réservé aux femmes. Selon Françoise Héritier, c'est cette distinction qui fonde les inégalités entre les deux sexes :

Ce n'est pas tant parce que les femmes ont le privilège d'enfanter les individus des deux sexes qu'il est nécessaire de s'approprier leur fécondité, de se les répartir entre hommes, de les emprisonner dans les tâches domestiques liées à la

³⁴ *L'Ombre de l'épervier*, saison 2, ép. 19, 25 :13.

reproduction et à l'entretien du groupe et, simultanément, de dévaluer le tout. [...] Pour se reproduire à l'identique, l'homme est obligé de passer par un corps de femme. Il ne peut le faire par lui-même. C'est cette incapacité qui assoit le destin de l'humanité féminine³⁵.

Les tests de paternité n'existent pas à l'époque, les hommes se retrouvent sans ressources face à une potentielle paternité biologique. Sarah Lécossais s'interroge quant à la présence dans les fictions d'une « matricentralité » dans laquelle les personnages féminins s'inscrivent « dans une forme de toute-puissance maternelle visant à évincer les pères et à renforcer le pouvoir des femmes sur leur foyer »³⁶. La série *L'ombre de l'épervier* exploite cette idée de « privilège » féminin lié à la maternité à travers la victimisation de Noum qui élève une enfant avec la certitude d'en être le père biologique. Ce dernier finit par connaître la vérité, mais plus de 20 ans plus tard. Si ces récits victimisent deux types de paternité différente, elles mobilisent un discours culpabilisant où le privilège féminin se définit dans l'essentialisation du corps.

4.3 PERFORMER LA MATERNITÉ

Les séries télé diffusent des discours qui produisent le genre et la parentalité en s'appuyant « sur des justifications biologisantes ou naturalisantes »³⁷. Ainsi, écrit Cynthia Kraus, « en construisant différemment pères et mères, les séries réifient une différence qu'elles participent à faire exister, procédant au même travail idéologique que la pratique scientifique qui « fabrique » la différence sexuelle en sexuant le biologique de façon dichotomique »³⁸. Au début du XXI^e siècle, la maternité occupe une place primordiale dans la culture populaire et est omniprésente dans le discours³⁹. Dans les fictions du corpus, le personnage de la mère est gardienne du *care* peu importe les vecteurs

³⁵ Françoise Héritier, *Masculin/Féminin, t. II : « Dissoudre la hiérarchie »*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, p.23.

³⁶ Sarah Lécossais, « Chroniques d'une maternité hégémonique... », p.225.

³⁷ Sarah Lécossais, « Les séries télévisées, territoires du genre, TV Series as Territories of Gender, Series televisivas, territorios del género », *Recherches féministes*, vol. 33, n°1 (2020), p.26.

³⁸ Cynthia Kraus, « La bicatégorisation “par sexe” à l'épreuve de la science : le cas des recherches en biologie sur la détermination du sexe chez les humains », dans Delphine Gardey et Ilana Löwy, dir., *L'invention du naturel. Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2000, p.213.

³⁹ Heather Addison, Mary Kate Goodwin-Kelly et Elaine Roth, *Motherhood Misconceived : Representing the Maternal in U.S. Films*, New York, SUNY Press, 2009, p.1.

identitaires qui la caractérisent. Dans les prochaines lignes, nous verrons de quelles façons les fictions construisent un modèle unique de la maternité à travers des idéaux relatifs au *care*. À cet effet, les mauvaises mères participent également à la confirmation de la bonne mère. Dans un deuxième temps, si les séries présentent des modèles de femmes qui n'expérimentent pas la maternité, ces dernières « compensent » par la démonstration de caractéristiques généralement associées au féminin.

4.3.1 La « bonne » mère

La mère s'inscrit à travers un imaginaire construit d'idéaux⁴⁰. Les personnages féminins définissent leur identité maternelle selon les mêmes critères compris et acceptés. Que les enfants soient présents ou non à l'écran, elles portent ces mêmes caractéristiques qui définissent le *care*, qui « est en grande partie suscité par le travail quotidien effectué traditionnellement par les femmes dans le domaine privé, et qui renvoie à une myriade de gestes ayant trait au soin, à la compréhension et au souci des autres »⁴¹. Tout comme le démontre la recherche sur la représentation maternelle dans les médias, les attentes envers la mère sont universelles en Occident⁴². Une maternité hégémonique est ainsi créée dans les différents médias et entraîne l'imposition d'enjeux normatifs reliés à la parentalité⁴³. Cette hégémonie identifiée par Sarah Lécossais s'explique par une représentation unilatérale de la « bonne » mère diffusée dans les médias, les institutions et les discours politiques et sociaux. Ce modèle réconfortant pour les téléspectateur.trices s'ancre dans un processus de normalisation et impose une vision de la maternité qui confine la femme à ce rôle.

Les fictions historiques québécoises n'innovent pas à ce niveau puisque la maternité hégémonique décrite par Lécossais est associée à la norme de blanchité. Ceci

⁴⁰ Rebecca Feasey, *From Happy Homemaker to Desperate Housewives: Motherhood and Popular Television*, London, Anthem Press, 2012, p.2.

⁴¹ Elsa Dorlin, « Dark care : de la servitude à la sollicitude », dans Patricia Paperman et Sandra Laugier, dir., *Le souci des autres Éthique et politique du care*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, p.117.

⁴² Rebecca Feasey, *Mothers on Mothers, Maternal Readings of Popular Television*, Oxford, Peter Lang, 2016, p.1.

⁴³ Sarah Lécossais, « Chroniques d'une maternité hégémonique... », p.470.

étant écrit, dans les fictions du corpus, l’ethnicité, la classe ou l’âge des personnages ne changent rien à la relation entre la mère et l’enfant. Biche et Rachel, deux personnages autochtones agissent de la même façon qu’Émilie et Donalda, deux personnages blancs, avec leur enfant. La mère du curé Antoine Labelle dans *Les Pays d'en haut* possède toutes les caractéristiques dites maternelles malgré son âge avancé. Surnommée « mouman » par les villageois, elle s’occupe de l’entretien de la maison et de la santé de son fils, en plus de cuisiner et d’apporter ses conseils bienveillants au reste des habitants. Elle meurt avec la photo de son fils entre les mains, signe de son amour éternel⁴⁴. À son enterrement, un habitant du village affirme : « c’est une grosse épreuve de voir partir celle qui a fait l’homme qui a fait les Pays d’en haut »⁴⁵. Le village se souvient d’elle en tant que mère d’Antoine Labelle. C’est grâce à elle que son fils a pu accomplir de grandes choses pour Sainte-Adèle. Alors que les différents mouvements sociaux exercent une influence sur les fictions historiques comme nous l’avons démontré dans le précédent chapitre, les personnages de mères sont ceux qui sont figés dans le temps. Depuis les débuts de la télévision, les bonnes mères canadiennes-françaises sont aimantes, douces, attentionnées et soignantes. La maternité hégémonique, dans les fictions historiques québécoises, s’exprime à travers une plus grande diversité d’identités ethnoraciales.

La maternité représentée dans les fictions historiques est une maternité patriarcale. À travers le système patriarcal se développe un discours dans lequel la mère (et la femme de manière générale) réfère sans cesse à son genre⁴⁶. La maternité s’impose ainsi comme une caractéristique primordiale de la féminité. Cela a pour effet de permettre « une survalorisation de la fonction maternelle – sans que la fonction paternelle subisse le même sort. Les femmes semblent ainsi prises au piège de la maternité »⁴⁷. De plus, elle a l’entièvre responsabilité des soins apportés aux enfants, elle se doit d’être une mère à plein temps, peu importe l’âge des enfants⁴⁸. Ce rôle sacrificiel relève de la « nature maternelle »⁴⁹. Cette image conservatrice de la mère est maintes fois reprise dans les fictions du corpus.

⁴⁴ *Les Pays d'en haut*, saison 5 ép. 6, 39 :21.

⁴⁵ *Les Pays d'en haut*, saison 6, ép. 1 13 :52.

⁴⁶ Andrea O'Reilly, *Feminist Mothering*, New York, SUNY Press, 2008, p.3.

⁴⁷ Sarah Lécoisais, « Chroniques d'une maternité hégémonique... », p.393.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid*, p.28.

Lorsqu'elles deviennent mères, l'identité de ces personnages se résume à cette fonction. Quelques-unes réussissent à s'accomplir à l'extérieur de ce rôle, mais cela demeure très rare. Que les enfants soient présents ou non à l'écran, elles portent ces mêmes caractéristiques qui définissent le *care*. Lors de l'avant-dernière saison des *Pays d'en haut*, Donalda revient au village et doit laisser son fils en ville puisqu'une épidémie de variole frappe Sainte-Adèle. Dès lors, elle prend soin des enfants de la paroisse. Une des habitantes accepte que ses enfants se fassent soigner en disant : « si c'est madame Donalda c'est pas pareil. Elle va les aimer c'est une moman, y'a rien que l'amour d'une moman qui peut guérir »⁵⁰. Cette phrase insinue que les mères entre elles se comprennent et peuvent prendre soin des petits. Ce modèle maternel universel en Occident s'étend au-delà de la fonction maternelle. Ces valeurs représentent un modèle de féminité et la mère : « en vient à représenter un modèle pour toutes les relations sociales »⁵¹. Les pères ont plusieurs statuts. Cela ne signifie pas que leur paternité n'est pas abordée, c'est plutôt qu'elle s'amalgame à d'autres caractéristiques identitaires.

Alors que les caractéristiques du *care* apparaissent clairement chez les personnages de mère, l'allaitement est quasi-absent des fictions télévisuelles. Pourtant, historiquement, « la mère allaitante est généreuse, dévouée, fidèle, elle élève ses enfants dans le respect des valeurs communes »⁵². C'est pourquoi l'allaitement faisait l'objet de promotion auprès des femmes canadiennes-françaises au début du XX^e siècle, il s'agissait même de l'article numéro un du programme d'éducation populaire⁵³. Très peu de scènes montrent une mère qui allaite. Kathryn Pallister explique que: « *to talk back to the dichotomous representations of infant feeding that have typically doted the North American mediascape, which have simultaneously told women they should breastfeed their infants but that the public doesn't want to see breastfeeding, particularly in the mass media* »⁵⁴. Cela s'explique, car l'allaitement: « *has been largely absent from maternal*

⁵⁰ *Les Pays d'en haut*, saison 5, ép. 2, 11 :57.

⁵¹ Camille Froidevaux-Metterie, *Le corps des femmes : la bataille de l'intime*, Paris, Éditions Points, 2021, p.89.

⁵² Camille Froidevaux-Metterie, *Seins : en quête d'une libération*, France, Éditions Points, 2022, p.117.

⁵³ Denyse Baillargeon, « Fréquenter les Gouttes de lait. L'expérience des mères montréalaises, 1910-1965 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 50, n° 1 (été 1996), p.34.

⁵⁴ Kathryn Pallister, “Realistic Portrayals of Breastfeeding in Contemporary Television”, dans Elizabeth Podnieks, dir., *Mediating Moms : Mothers in Popular Culture*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2012, p.230.

*representations [since] its portrayal is inextricably linked to the sexual connotation of women's breasts*⁵⁵. Les seins sont : « le symbole par excellence de la maternité (seins-nourriciers), le signe privilégié de la féminité (seins-étendards) et l'antichambre de la sexualité (seins-préliminaires), une triade qui synthétise l'injonction millénaire adressée aux femmes : devenir et demeurer des corps sexuels et maternels à disposition »⁵⁶. Pour résumer, ils sont un mélange entre une disponibilité sexuelle et un dévouement maternel⁵⁷. En écho avec ces énoncés, la représentation de l'allaitement dans notre corpus est quasi nulle. Pourtant, la caméra filme plusieurs poitrines lors d'actes sexuels. Ces images exploitent une vision des seins relative au *male gaze*.

Encore une fois, seul *Les Pays d'en haut*, la plus récente série du corpus, aborde les problèmes liés à l'allaitement. Le débat sur l'allaitement dans la sphère publique alimente le tournant du millénaire, lequel s'accompagne du souci de mettre au jour celles qui ne veulent pas ou ne peuvent pas allaiter. À la suite d'un accouchement difficile, Donalda ne peut nourrir son enfant et doit le confier à une nourrice. Cet exemple répond à une perception contemporaine de la question puisque :

Il a fallu attendre les années 2000 pour que, progressivement, l'allaitement supplante le biberon, dans un contexte de prise de conscience écologique et de crise économique. Naturel, pratique, bénéfique pour le bébé, gratuit, il s'est très majoritairement imposé. [...] De fait, les femmes qui font aujourd'hui le choix de ne pas allaiter ne sont pas dans une situation facile et doivent bien souvent batailler pour faire respecter leur décision⁵⁸.

La fiction présente Donalda comme une mère faible, puisqu'elle ne peut allaiter son enfant et donc accomplir pleinement son rôle de mère. Ne pouvant prendre soin d'elle-même, elle est incapable de répondre aux besoins de son enfant.

Les fictions historiques québécoises s'inscrivent ainsi dans un système idéologique plus important qui considère l'allaitement comme important, voire vital, sans toutefois être montré. Sandrine Gogard rappelle que le choix d'allaiter est personnel, mais il ne se

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Froidevaux-Metterie, *Seins : en quête d'une libération...*, p.14.

⁵⁷ *Ibid.*, p.115.

⁵⁸ *Ibid.*, p.119.

fait pas sans tenir compte d'un ensemble de normes ou d'images morales et symboliques⁵⁹. Au Québec, comme le souligne l'historienne Andrée Rivard : « Les développements des dernières décennies tablent toujours sur la moralité maternelle, même si elle n'est pas nommée ainsi : en témoignent les débats actuels sur l'allaitement où des mères qui n'allaitent pas leur enfant vivraient la culpabilité imposée par de nouvelles normes faisant de l'allaitement le critère ultime de la bonne mère»⁶⁰. Dans les fictions du corpus, lorsque la question de l'allaitement est pleinement abordée, c'est sous l'angle culpabilisateur d'une mère incapable de répondre aux besoins de son enfant.

Les mères du corpus répondent aux attentes de la maternité à l'exception des mères bourgeoises de *Nos étés* qui ne s'inscrivent pas dans cette éthique du *care*. Nora, Anaïs et Évelyne sont distantes, froides et ne démontrent pas beaucoup d'affection envers leurs enfants. Leur bonheur individuel prime. Nora souhaite que son fils contribue à l'effort de guerre en se rendant au front. Elle organise un dîner avec un haut gradé de l'armée canadienne afin qu'il recrute son fils. Or, ce dernier ne veut pas faire la guerre, s'enfuit de la maison, mais se voit contraint de revenir à la suite d'un accident qui le laisse en situation de handicap pour la vie. Dans cet exemple, Nora pense à ses valeurs patriotiques et à son prestige avant de réfléchir au bonheur de son fils. Anaïs repousse tout rapprochement avec sa fille Évelyne, née des suites d'un viol, et lui exprime même de l'hostilité. À son tour, les désirs et besoins personnels d'Évelyne passent avant tout, y compris sa famille. Elle abandonne son mari et sa fille afin de vivre dans une commune.

Ces contre-modèles de mères servent à confirmer l'hégémonie de la « bonne » mère. Comme le mentionne Linda Seidel: « *for so long, mothers have been framed by and framed in through the binary oppositions of sacrificial saints and demonic destroyers of hearth and home. Exceptions always persisted of course, but motherhood tropes seemed forever bound to one or the other of these hegemonic themes* »⁶¹. Cette dichotomie est reprise dans les premières saisons de la série *Nos étés*. Les personnages de Nora, Anaïs et

⁵⁹ Séverine Gojard, « L'allaitement, une norme sociale », *Spirale*, n°7 (2003), p.133.

⁶⁰ Andrée Rivard, *Histoire de l'accouchement dans un Québec moderne*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2014, p.61.

⁶¹ Suzan Danuta Walters et Laura Harrison, « Not Ready to Make Nice: Aberrant Mothers in Contemporary Culture », *Feminist Media Studies*, n° 14 (2014), p.51.

Évelyne, qui ne possèdent aucune caractéristique « maternelle », sont accompagnés d'Élise qui concorde parfaitement avec l'archétype de la « bonne » mère canadienne-française. Les fictions construisent une maternité hégémonique, écrit Sarah Lécossais, « dans la mesure où elle est ponctuellement discutée par des figures contre-hégémoniques »⁶². Bien que les mères de *Nos étés* soient froides et distantes, les enfants trouveront réconfort auprès des domestiques, puis des pères dans les décennies plus contemporaines. Cette mécanique est révélatrice, comme l'explique Mark Harper: « *the inability of patriarchy to cope with its loss of authority, to admit an equal distribution of familial power and responsibility, is inscribed in the opposition of bad mother and good father* »⁶³. Si la série innove en présentant des personnages féminins exprimant clairement des traits caractéristiques antagonistes à la figure maternelle hégémonique, les mécanismes sériels contribuent à réaffirmer par ces modèles l'archétype de la « bonne » mère canadienne-française.

4.3.2 Performer la féminité sans être mère

Comme nous venons de le constater, les fictions du corpus valorisent la maternité. Presque tous les personnages principaux du corpus deviennent mères. Même les fictions historiques les plus récentes consolident la figure de la mère dévouée et courageuse. Cela ne correspond toutefois pas à la réalité de l'époque où, à plus d'un égard, l'expérience des femmes est beaucoup plus diversifiée et complexe⁶⁴. Au fil des décennies, les séries offrent de plus en plus de modèles féminins indépendants qui s'accomplissent en dehors du cadre de la maternité. Blanche met sa carrière de l'avant et ne veut pas d'enfants trop tôt pour éviter la même vie que sa mère Émilie. Dans les *Pays d'en haut*, plusieurs personnages s'accomplissent en dehors de la famille.

⁶² Sarah Lécossais, « Chroniques d'une maternité hégémonique...», p.3.

⁶³ Mark Harper, « Paranoia, Cold Surveillance, and the Maternal Gaze », dans Heather Addison, Mary Kate Goodwin-Kelly et Elaine Roth, dir., *Motherhood Misconceived : Representing the Maternal in U.S. Films*, New York, SUNY Press, 2009, p.159.

⁶⁴ Danielle Gauvreau, « Destins de femmes, destins de mères...», p.322.

Si certains personnages féminins font le choix de ne pas avoir d'enfants, à de très rares reprises, les fictions abordent l'incapacité d'enfanter. Dans *Nos étés*, Maria a déjà eu une fille, Nora. Elle souhaite plus que tout avoir un autre enfant, mais elle ne peut mener une autre grossesse à terme. Il s'agit de l'arc narratif principal de ce personnage. Elle est prête à tout pour avoir un second enfant, même à adopter celui de la voisine. Le désir d'être mère chez ce personnage est très fort au point où elle ne pense qu'à cela. À la suite de plusieurs fausses couches, elle sait qu'être à nouveau enceinte pourrait lui être fatal. Pourtant, elle continue d'essayer et est prête à y laisser sa vie. Son mari, plus réaliste, tente de la ramener à la raison. Avoir un enfant est une finalité pour ce personnage, rien d'autre n'importe.

Dans *Musée Eden*, l'incapacité de Camille à enfanter explique la violence de son mari qui lui répète qu'elle n'est pas « complète », elle ne peut avoir d'enfant. La série présente une scène dans laquelle le mari de Camille la retrouve à Montréal. Dans un excès d'agressivité, il hurle « ça se plaint pis c'est même pas capable d'avoir d'enfants »⁶⁵. C'est l'incapacité de procréation de Camille qui justifie le comportement violent de son mari. Si elle n'exprime pas clairement le désir d'avoir des enfants, le discours sériel met de l'avant l'infertilité de cette dernière et son exploitation afin de justifier le comportement agressif de son mari. Si le discours de son mari dénonce qu'elle n'est pas une « vraie femme », l'esthétique narrative réaffirme ses caractéristiques féminines par la sexualisation de son corps.

Si certaines femmes ne peuvent pas avoir d'enfant, d'autres n'en veulent pas. C'est le cas de Berthe, la meilleure amie d'Émilie dans *Les filles de Caleb*. Elle n'expérimente pas la maternité puisqu'elle décide d'entrer au couvent. Le téléspectateur assiste à une scène dans laquelle Berthe annonce à Émilie qu'elle ne veut pas d'un mari ni d'une famille :

Émilie : Tu renoncerais aux enfants?

Berthe : J'ai fait ma part avec mes frères et mes sœurs⁶⁶.

⁶⁵ *Musée Eden*, ép. 2, 18 :51.

⁶⁶ *Les filles de Caleb*, ép. 4, 26 :53.

Lors d'une discussion précédente entre les deux personnages, Émilie discute ouvertement de ses envies sexuelles. En ce sens, elle apparaît comme un personnage libéré, en contraste avec les valeurs traditionnelles du temps. Pourtant, remettre en question le rôle maternel lui semble incompréhensible. Il s'agit de la clé vers l'épanouissement et le bonheur personnel. Entrer en congrégation n'élimine pas les caractéristiques féminines de Berthe. Comme le rappelle Danielle Gauvreau :

Par le fait que les activités de la majorité [des religieuses] furent canalisées dans des voies consistant le plus souvent à éduquer, à soigner et à soulager la misère. Sans nier l'importance de ces rôles, il faut reconnaître qu'ils coïncident avec les tâches et les qualités habituellement associées à la « nature féminine » ainsi qu'à la maternité. Pour ces femmes, la vie religieuse fournit l'occasion de vivre une maternité spirituelle sans les contraintes de l'expérience physique⁶⁷.

La série présente un personnage qui sort du cadre traditionnel de la maternité, mais ne bouleverse pas les codes de la féminité puisque Berthe continue d'exercer un rôle dont les caractéristiques sont proprement féminines.

Cette conception compensatoire de la maternité est également à l'œuvre dans la série *Blanche*. Le personnage éponyme ne veut pas revivre la même vie que sa mère Émilie. Blanche ne remet pas en question la maternité, mais elle souhaite s'accomplir sur le plan professionnel dans un premier temps. Il s'agit là de la principale quête du personnage. Tout comme Berthe, Blanche performe la féminité puisqu'elle pratique elle aussi un métier qui se rapporte au *care*, soit celui d'infirmière. Ainsi Blanche s'inscrit dans un modèle de féminité traditionnel qui se reflète dans son apparence physique (coiffure et maquillage) et dans la mise en avant des caractéristiques qui relève du *care*.

À l'exception de Blanche (1993) et de Berthe (1990), il faut attendre *Les Pays d'en haut* (2016) pour voir un éventail de personnages féminins actifs, émancipés et sans enfants⁶⁸. Ainsi Angélique poursuit des études de droit, Ophélie est maîtresse d'école, Délima tient un hôtel et développe un centre touristique, tandis que Caroline, encouragée par son mari, s'implique dans plusieurs projets : participation à un concours de chant, travail comme cuisinière et administratrice dans un camp de bûcheron et mise en place

⁶⁷ Danielle Gauvreau, « Destins de femmes, destins de mères... », p.325.

⁶⁸ Dans Musée Eden, Camille s'accomplit au niveau professionnel, mais son incapacité à enfanter est rappelée à quelques reprises; ce n'est pas un choix.

d'un comité en faveur du port du maillot de bain féminin. Tous ces personnages féminins ne sont jamais critiqués ni même questionnés puisqu'elles ne sont pas mères. Alors que la féminité de Berthe et de Blanche s'affirme dans leur vie professionnelle, celle des personnages féminins de la série la plus récente du corpus s'inscrit dans une sexualisation plus importante de leur corps. Les caractéristiques féminines sont affirmées dans la représentation de corps répondant aux standards féminins. Ces dernières sont attirantes, séductrices et arborent une sexualité affirmée. Les personnages féminins de la série *Les pays d'en haut* qui sont enceintes ou mères ne sont pas sexualisés de la même façon.

Malgré ces quelques exemples, la maternité, qu'elle soit subie ou désirée, demeure au centre des fictions historiques. Lorsque les personnages incarnent des modèles alternatifs à la maternité, elles occupent des professions qui se rapportent au *care*. Elles sont religieuses ou infirmières ou elles arborent des caractéristiques physiques qui mettent de l'avant leur sexualité. Le corps des femmes servant en priorité à porter des enfants, la féminité des femmes sans enfants doit être compensée. Bien que depuis la seconde moitié du XX^e siècle le nombre d'enfants par famille diminue, la maternité est toujours valorisée dans la culture populaire. Encore aujourd'hui, très peu de séries abordent de manière franche le désir de non-maternité⁶⁹.

4.4 PERFORMER LA PATERNITÉ

Nous avons pu observer de quelle façon les séries télévisées œuvrent à la conservation d'un modèle traditionnel de la maternité. En insistant sur des données biologiques comme la grossesse et l'accouchement, ces fictions consolident le lien naturel de la mère et de l'enfant. Dans ce contexte, nous cherchons à comprendre de quelles façons la paternité des personnages se construit et évolue à l'intérieur de la sphère familiale. La maternité et la paternité, à l'instar de la féminité et de la masculinité, sont des construits sociaux. Dans un numéro spécial de *Genre en série* consacré à la représentation, de la parentalité à l'écran, Stéphanie Kunert et Sarah Lécossais constatent que : « les représentations

⁶⁹ La websérie *Fourchette* en fait son cheval de bataille dans la saison 3, mais il s'agit d'une série diffusée sur une plateforme web et non sur les chaines des grands diffuseurs publics et qui traite de la période contemporaine.

médiatiques perpétuent l'essentialisation de la paternité et de la maternité et réaffirment l'ancrage biologique et prétendument naturel de cette distinction entre parents. Ils mettent au jour les valeurs, normes ou pratiques qui sont socialement codées comme "paternelles" et "maternelles", "masculines" et "féminines" »⁷⁰. Durant la seconde moitié du XX^e siècle, la paternité devient: « *a site where masculinity and domesticity intersect* »⁷¹. Traditionnellement pourvoyeur et autoritaire, le rôle du père change au cours du XX^e siècle⁷². Le père « traditionnel » domine dans notre échantillon au cours des années 1990. Cette figure du père absent tend à disparaître dans la fiction historique au cours des années 2000 afin de laisser place au père « moderne ». Ce personnage évolue à travers un discours dans lequel la paternité se construit sous l'angle d'une nouvelle masculinité⁷³. Dans cette section, nous observons le passage du père absent au père plus investi avec ses enfants, sans toutefois remettre en question les valeurs masculines en place au sein de la famille.

4.4.1 Matriarcat et pères absents

Durant les années suivant la naissance des enfants, Ovila et Noum, deux personnages principaux de notre corpus, éprouvent de plus en plus de difficulté à trouver leur place au sein du foyer familial : l'un quitte la maison pour s'installer en Abitibi, tandis que l'autre disparaît en mer. Ils agissent en tant que pères qui ne peuvent assurer leurs responsabilités —à l'inverse de leurs femmes. Les fictions ne valorisent pas ces figures de pères, mais elles se justifient par la présence oppressante de leurs femmes qui empêchent les deux hommes d'exercer leur fonction masculine auprès de leur famille. Lors d'un repas composé uniquement de pommes de terre, Noum regarde sa femme et lui exprime son sentiment d'impuissance à pourvoir pour sa famille : « qu'est-ce que tu veux que je fasse, je ne peux pas partir j'ai une famille, j'peux pas pécher j'ai pas d'acheteurs, on n'a pas d'argent fec j'peux pas me bâtir, j'peux même pas aller chasser c'est défendu fec qu'est-

⁷⁰ Stéphanie Kunert et Sarah Lécoissais, « Être mère, être père... », p.4.

⁷¹ Helena Wahlström, *New Fathers? Contemporary American Stories of Masculinity, Domesticity and Kinship*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p.4.

⁷² Elizabeth Podnieks, « Pops in Pop Context », *Pop's in Pop Culture*, London, Palgrave Macmillan, 2016, p.1-27.

⁷³ Toby Reynolds, *The American Father Onscreen: A Post-Jungian Perspective*, London, Routledge, 2021, p.2.

ce que tu veux que je fasse, que je me fasse des nœuds dans les doigts »⁷⁴. Plus tard dans la série, lors d'une discussion avec sa femme :

Pauline : De toute façon c'est moi qui m'en occupe des enfants.

Noum : À t'entendre moi je fais rien je fais partie du décor.

Pauline : Toi tu finances pi tu récoltes c'est pas rien.

Pauline : Entre ça c'est moi qui entretiens.

Noum : C'est une façon comme une autre de me tasser⁷⁵.

Ici, Pauline replace les bases des rôles parentaux. Cependant, comme nous l'avons vu dans l'extrait précédent, Noum n'arrive pas à subvenir aux besoins de sa famille en finançant ou récoltant et donc ne répond pas au rôle de pourvoyeur. Ces représentations de pères absents sont critiques de l'émancipation féminine qui, dans les *Filles de Caleb* (1991-1992) et *À l'ombre de l'épervier* (1992), mène à une perte du pouvoir masculin et donc remettent en question la place de l'homme au sein de la famille.

Cette conception d'une autorité féminine dominante et écrasante n'apparaît pas avec les fictions télévisuelles. Elle se perpétue selon l'historienne Karine Hébert depuis les débuts de la colonie. Ainsi, la maternité et le mythe du matriarcat se sont constitué une place prépondérante dans la mémoire canadienne-française⁷⁶. La mère de famille nombreuse s'est imposée en tant que personnage déterminant de l'imaginaire québécois au même titre que le coureur des bois et l'habitant. L'image entretenue par la mémoire collective est celle d'une mère qui met au monde un enfant en moyenne tous les deux ans. Bien que cette idée ne soit pas complètement fausse, elle ne correspond qu'à une certaine réalité et appartient à un modèle considéré comme idéal⁷⁷. La littérature et la culture populaire ont consolidé l'affirmation de ce modèle traditionnel de la femme au foyer et de la mère canadienne-française forte, stable et féconde.

Dans *Les Filles de Caleb* et *À l'ombre de l'épervier*, les femmes deviennent à la fois la mère et le père, car elles doivent s'organiser afin de protéger leur famille et en assurer la survie. Alors qu'au début de leur mariage elles étaient des femmes, Émilie et

⁷⁴ *À l'ombre de l'épervier*, saison 1, ép. 6, 14 :50.

⁷⁵ *À l'ombre de l'épervier*, saison 1, ép. 9, 17 :43.

⁷⁶ Frédéric Demers, « Être et agir, ou la voi(e/x) de ..., p.585.

⁷⁷ Danielle Gauvreau, « Destins de femmes ... », p.322.

Pauline deviennent des mères pour tous, y compris leurs maris. Ovila ne cesse de répéter à Émilie qu'elle lui en demande trop, qu'il ne peut être comme elle. Pauline va chercher son mari à l'hôtel en le grondant comme s'il était son fils. Émilie doit retourner enseigner afin de nourrir sa famille à la suite du départ d'Ovila. Pauline loue sa terre à d'autres pêcheurs et possède son propre argent. Les scénarios proposent une version des rapports de genre où les hommes échouent à exercer leur fonction de pourvoyeur puisque leurs femmes le font à leur place.

La force des femmes s'incarnant dans la maternité, les séries montrent en contrepartie une faiblesse masculine qui se perçoit dans l'alcool et la sexualité. Comme le mentionne Karine Hébert: « la figure maternelle a pu à la fois être la source d'une force première, la preuve que le peuple québécois a pu compter sur des mères dévouées à ses débuts, et le témoignage de la faiblesse des hommes, qui n'ont pu jouer leur rôle d'autorité sur la scène politique ou économique, dominés qu'ils étaient par "l'Autre" »⁷⁸. Elle ajoute que « dans certains cas, le rapprochement n'était pas long à faire: si les hommes avaient été brimés dans le rôle que l'on attendait d'eux, c'était parce que les femmes outrepassaient le leur »⁷⁹. Considérés comme des enfants par leurs femmes, ces deux personnages masculins de notre corpus se sentent diminués. Le clivage se remarque aussi par la représentation de modèles féminins plus éduqués, renforçant le thème de l'incompétence masculine sur plusieurs enjeux. Émilie enseigne, Pauline est une femme d'affaires. En plus de gérer leur famille, elles s'arrogent le rôle de pourvoyeur traditionnellement associé aux hommes.

La désertion des pères illustre une remise en question de leur masculinité. Ovila ne peut subvenir aux besoins financiers de sa famille et ne peut donc assurer son rôle de pourvoyeur. Noum ne peut non plus répondre aux besoins financiers de sa famille. Bien qu'ils quittent la maison, ces hommes continuent d'être en contact avec leurs enfants. Ovila leur envoie des cages à oiseaux et Noum, des jouets en bois. Le départ de ces pères s'explique non pas parce qu'ils n'aiment pas leurs enfants, mais bien parce que leur

⁷⁸ Karine Hébert, « La mère de tous les maux... », p.304.

⁷⁹ *Ibid.*

masculinité est remise en question en raison de l’empiètement des femmes sur leur sphère et, dans le cas de Noum, de l’adultère de sa femme.

4.4.2 Les pères « modernes »

À compter des années 1990, on assiste à une certaine rédemption de la paternité à l’écran. Ces nouveaux pères ne possèdent pas les mêmes caractéristiques que les mères. Toujours rationnels, ils ne doutent pas de leurs compétences paternelles. Le père devient un modèle pour ses enfants: « *a manly guide not only to sons but also to daughters, an active parent whose job it was to counterbalance the presumably emotionally laden and potentially destructive influence of women* »⁸⁰. Denise McNulty Norton propose une nouvelle figure paternelle, soit celle du *Pure Father*. Cette notion se base sur le principe d’une relation pure qui se veut un lien dans lequel il n’y a aucune dépendance entre les personnes impliquées. Contrairement à la relation maternelle où l’enfant dépend de la mère pour se faire nourrir et soigner, la relation avec le père est libre et sans contrainte. Selon Norton:

*The pure father identified here is not only unencumbered by obligations towards the child, but for the purity to be sustained, he must be unencumbered. The redeemed father is the father who chooses relationship for his own sake – for the satisfaction this relationship affords and with “development of self as priority. The relationship is dyadic and contingent and does not tie the father to the domestic obligations or establish a place for the father within a nuclear family*⁸¹.

Ces relations caractérisent les liens entre les pères et leurs enfants dans notre corpus, particulièrement leurs filles. Ces derniers sont présents pour leurs enfants, ils les aiment. Ils ne remettent toutefois pas en question leur rôle en tant qu’hommes, c’est-à-dire qu’ils n’effectuent pas les tâches et responsabilités des mères. Les rôles parentaux sont construits et définis sans aucune ambiguïté entre les genres.

La paternité devient un point d’ancrage de l’identité masculine. Elle est incluse dans la conception de la masculinité⁸². En consolidant la figure du père responsable et

⁸⁰ Elizabeth Podnieks, « Pops in Pop Context », p.12.

⁸¹ Denise McNulty Norton, *Pure Fatherhood and the Hollywood Family Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2021, p.4.

⁸² Sarah Lécossais, « Chroniques d’une maternité hégémonique... », p.211.

parfois comme un modèle, mais sans remettre en question sa virilité (il ne fait pas de tâches féminines), les fictions réaffirment la distinction entre les genres⁸³. Dans *Nos étés*, presque tous les pères sont présents pour leurs enfants, parfois même plus que les mères. Philippe, qui n'est pourtant pas un bon mari pour Nora, déménage en Nouvelle-Écosse avec son fils afin qu'il se fasse soigner dans un hôpital spécialisé. Georges, le mari d'Évelyne, élève leur fille tout seul, car sa femme ne désire pas vivre dans un mariage traditionnel. Ces pères s'impliquent dans la vie familiale, mais imposent aussi leur autorité. En s'impliquant auprès de son fils, Philippe décide qu'ils déménagent tous les deux sans sa femme. L'autorité des pères de la série est mise de l'avant. Les récits du corpus se déroulant la plupart du temps dans le contexte familial, la présence plus importante du père réaffirme le pouvoir masculin.

La monoparentalité permet aussi une distinction franche entre les hommes et les femmes. Dans les séries internationales, la représentation de la monoparentalité s'inscrit dans un système genré dans laquelle les femmes sont victimisées⁸⁴. Généralement pauvres, elles doivent se battre pour survivre avec leur progéniture. Émilie illustre bien ce modèle de mère qui doit élever seule ses enfants et retourner au travail afin de pouvoir les sortir de la misère. Dans *Les Pays d'en Haut*, Cyprien est un père monoparental avec deux enfants. Il exprime sa fierté et son amour pour ces derniers tout au long de la série. Sa fille l'accompagne en tant qu'assistante lors de ses visites médicales. En aucun cas, ce père ne sent le besoin de combler une présence maternelle en se remariant. Son deuxième mariage aura lieu par amour pour une femme et non parce qu'elle pourrait répondre à un vide maternel à la maison. La série commence alors que les enfants sont de jeunes adultes, l'un d'eux vivant à l'extérieur. Cyprien ne remplace pas la mère de ses enfants. Il est bel et bien un père avec son rôle de pourvoyeur et, à quelques reprises, il exerce son autorité sur ses enfants. À contrario, pour les femmes, la monoparentalité implique la nécessaire compensation de certaines caractéristiques paternelles, comme lorsqu'Émilie ou Pauline doivent faire vivre leur famille. Leur autorité devient aussi plus importante envers leurs

⁸³ Katie Barnett, *Fathers on Film: Paternity and Masculinity in 1990s Hollywood*, London, Bloomsbury Publishing, 2021, p.2.

⁸⁴ Jennifer Turchi et Laurena Burnabo, « Mr. Mom » No More: Single-father Representations on Television in Primetime Drama and Comedies », *Critical Studies in Media Communication*, vol.37 (2020), p.437-450.

enfants à la suite du départ de leurs maris. Pourtant l'inverse n'est pas vrai. Cyprien ne présente aucune caractéristique reliée au *care*.

Les femmes demeurent les gardiennes des soins portés aux enfants en bas âge. Les hommes s'impliquent de plus en plus dans la vie de leurs enfants lorsque ceux-ci dépassent la petite enfance. Les pères ne donnent pas de soins; ils agissent sur le plan émotionnel et conseillent leurs enfants sur leurs choix. Les premières années de l'enfance, incombe « naturellement » à la mère. Il est possible d'affirmer à l'instar de Cerise L. Glenn que l'équilibre des rôles parentaux est acceptable sans toutefois trop effacer l'autorité paternelle⁸⁵.

Conclusion

D'Émilie à Donald, les séries de fictions télévisuelles historiques québécoises des trente dernières années ont fait la promotion d'une vision traditionnelle de la maternité. Les fictions du corpus présentent des héroïnes avec une capacité d'action importante dans le récit qui s'exprime en grande partie par leur maternité. Les travaux antérieurs ont associé cette force et cette influence aux avancées féministes en cours dans la société contemporaine⁸⁶. Toutefois, une relecture de ces œuvres nous porte à constater que cette agentivité s'inscrit dans une série de discours patriarcaux et parfois antiféministes. Ce faisant, ces fictions perpétuent des valeurs conservatrices et consolident des rapports de pouvoir genrés qui ne vont pas de soi dans la fiction télévisuelle historique.

Dès la grossesse, la femme enceinte est rappelée à sa condition de reproductrice. Le récit articule la gestion du corps féminin à travers les personnages masculins et plus largement il diffuse le discours des institutions médicales qui infantilisent la femme et la réduisent à son corps. Exempte de pouvoir décisionnel, elle obéit à une série de prescriptions. Les fictions renforcent la passivité et la fragilité du corps féminin. La venue

⁸⁵ Cerise L. Glenn, « White Masculinity and the TV Sitcom Dad Tracing the “Progression” of Portrayals of Fatherhood », dans Ronald L. Jackson et Jamie E. Moshin, dir., *Communicating Marginalized Masculinities: Identity Politics in TV, Film, and New Media*, London, Routledge, 2012, p.174-188.

⁸⁶ Renée Legris, *Le téléroman québécois...*; Benjamin Mathieu. « Les relations intergénérationnelles... »; Frédéric Demers, « Être et agir... ».

au monde de l'enfant s'illustre à travers différents points de vue dans les fictions du corpus. Lorsque l'accouchement se produit à la maison, le public entend et voit la douleur de la femme qui accouche, mais c'est à travers l'inquiétude du père qu'il accède à l'expérience de la mise au monde. Seuls les accouchements en solitaire incarnent une expérience exclusivement féminine. Ces héroïnes présentent des traits de caractère propre au masculin, soit la force, l'indépendance et le courage. La mise au monde est également le lieu de confirmation d'une maternité biologique, qui symbolise un privilège féminin qui trouve son essence dans la nature du corps.

Les personnages féminins définissent leur identité maternelle selon les mêmes critères compris et acceptés⁸⁷. Que les enfants soient présents ou non à l'écran, elles portent ces mêmes caractéristiques qui définissent le *care* qui « est en grande partie suscité par le travail quotidien effectué traditionnellement par les femmes dans le domaine privé, et qui renvoie à une myriade de gestes ayant trait au soin, à la compréhension et au souci des autres »⁸⁸. Prédispositions supposément naturelles, ces attributs sont intégrés dans toutes les fictions du corpus. Ce modèle maternel universel en Occident s'étend au-delà de la fonction de mère. Ces valeurs représentent un modèle de féminité et la mère : « en vient à représenter un modèle pour toutes les relations sociales »⁸⁹. À travers ce système se développe un discours dans lequel la maternité s'impose ainsi comme une caractéristique primordiale de la féminité. Malgré une diminution de la taille de la famille et la présence de nombreux personnages féminins qui s'accomplissent en dehors du cadre familial dans la dernière série du corpus, ces œuvres continuent d'accorder une place importante à l'expérience maternelle.

Traditionnellement pourvoyeur et autoritaire, le père se transforme au cours du XX^e siècle. D'Ovila dans *Les filles de Caleb* (1991) à Cyprien dans *Les Pays d'en haut* (2016), le père évolue⁹⁰. Ne trouvant pas leur place au sein du foyer, les pères quittent la maison ou disparaissent. Les séries évoquent ainsi le mythe d'un matriarcat québécois

⁸⁷ *Ibid.*, p.393.

⁸⁸ Elsa Dorlin, « Dark care : de la servitude à la sollicitude », dans Patricia Aperman et Sandra Laugier, dir. *Le souci des autres : éthique et politique du care*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, p.117.

⁸⁹ Camille Froidevaux-Metterie, *Le corps des femmes...*, p.89.

⁹⁰ Elizabeth Podnieks, « Pops in Pop Context », p.1-27.

dans lequel s'inscrit en contrepartie l'exposition de personnages masculins faibles. Ce discours est ouvertement critiqué à la fin des années 1990 par la dénonciation d'un modèle de masculinité en crise. La paternité se construit sous l'angle d'une nouvelle masculinité⁹¹. Ces changements témoignent d'une plus grande sensibilité émotionnelle des personnages masculins. La construction identitaire de ces protagonistes s'inscrit dans la redéfinition des tâches au sein des couples occidentaux en cours depuis le dernier tiers du XX^e siècle. Davantage impliqués dans la relation avec les enfants, les hommes trouvent de plus en plus leur place au sein de la famille. Toutefois, ces nouveaux pères ne possèdent pas les mêmes caractéristiques que les mères. Toujours rationnels, ils ne doutent pas de leurs compétences paternelles. Contrairement à la relation maternelle où l'enfant dépend de la mère pour se faire nourrir ou soigner, la relation avec le père est libre, sans contrainte. Les rôles parentaux sont construits et définis sans aucune ambiguïté entre les genres. Si la maternité demeure partie intégrante des rôles féminins, les fictions proposent un discours de plus en plus développé sur l'émancipation du corps de femmes.

⁹¹ David Gauntlett, *Media, Gender and Identity: An Introduction*, Londres, Routledge, 2008, p.59.

CHAPITRE 5

LE CORPS FÉMININ RÉAPPROPRIÉ

Plus que d'autres genres télévisuels, les fictions télévisuelles historiques proposent et encouragent la diffusion de modèles féminins forts dans lesquels s'expriment les hauts et les bas des mouvements féministes contemporains¹. Dans les séries de notre corpus, les personnages principaux féminins contestent le rôle qui leur est alloué. Dans le premier épisode des *Filles de Caleb*, Émilie tient tête à son père afin que les filles puissent elles aussi manger un repas chaud en même temps que les garçons². Dans *L'ombre de l'épervier*, Pauline travaille la terre et laboure les champs à la place de son père³. On remarque une volonté d'émancipation féminine chez les principaux personnages de notre corpus bien à l'opposé de la Donalda des années 1950⁴. Ces séries intègrent un discours féministe contemporain à l'image du passé. Elles façonnent une conscience du genre chez les téléspectateurs.trices. Si le féminisme au début du XX^e siècle a fait du droit de suffrage son objet de bataille, le corps est au cœur de la lutte contre le système patriarcal depuis les années 1960. Ces mouvements féministes réclament le contrôle des droits procréatifs et mènent à la démocratisation de la contraception et la légalisation de l'avortement. Un renouveau du militantisme au cours des dernières années démontre une réappropriation des femmes, mais également des communautés marginalisées des enjeux relatifs au corps dans son rapport particulier à l'intime. Les luttes sur l'exploitation sexuelle du corps féminin trouvent écho dans divers mouvements de dénonciation des violences à caractère sexuel comme #MoiAussi et #AggressionNonDénoncée. Un souhait de judiciariser, de

¹ Renée Legris, *Le téléroman québécois 1953-2008*, Québec, Septentrion, 2013, 430 p.

² *Les filles de Caleb*, ép.1.

³ *À l'ombre de l'épervier*, saison 1, ép.1.

⁴ *Les Belles histoires des Pays d'en-Haut*, 1956-1968.

mieux comprendre, de décrire et d'exposer ce qui relève d'un rapport de domination patriarcale dans l'intimité occupe une place importante dans le monde médiatique.

Dans ce chapitre, nous nous questionnons sur les manifestations des avancées féministes des époques postérieures à celle représentée à l'écran (1850-1950) et leur influence dans la composition sérieuse des personnages féminins. Nous démontrons que dans les fictions historiques du corpus, si les héroïnes réagissent aux différentes normes de genre imposées aux femmes de leur époque, l'esthétique narrative —c'est-à-dire : « l'ensemble des choix esthétiques qui conditionnent la mise en récit»— réaffirme une esthétisation patriarcale du corps féminin⁵. Pour ce faire, nous référerons au concept de *male gaze* —tel que défini dans le chapitre méthodologique, c'est-à-dire une façon de filmer les personnages afin d'objectiver le corps des femmes— et de *female gaze*. Nous faisons référence au *female gaze* tel que développé par Iris Brey dans lequel la subjectivité féminine est mise de l'avant. Selon cette démarche, le public se voit offrir une expérience féminine de l'intime et non une objectivation passive du corps. Le public ressent une corporeité entre lui et le protagoniste. Le *female Gaze* peut être construit autant par un homme que par une femme. Iris Brey note six conditions importantes pour parler du *female gaze*:

Il faut narrativement que : Le personnage principal s'identifie en tant que femme; L'histoire soit racontée de son point de vue; Son histoire remet en question l'ordre patriarcal. Il faut d'un point de vue formel que : grâce à la mise en scène, le spectateur ou la spectatrice ressente l'expérience féminine; si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que le *male gaze* découle de l'inconscient patriarcal); le plaisir des spectateurs ou spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique (prendre du plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur)⁶.

Des séries comme *Girls* (HBO, 2012-2017), *I Love Dick* (Amazon prime, 2017-2018), *The Hand Maid's Tale* (Hulu, 2017-2025), *Glow* (Netflix, 2017-2019) ou encore *Orange is the New Black* sont des exemples de fictions contemporaines dont les créatrices

⁵ Ève Gianoncelli, « Mad (wo)men ou le devenir sujet féminin : historicité et généalogie d'une conscience de genre et d'une conscience féministe », *Tv séries*, no 17 (2020), p.1.

souhaitent offrir une nouvelle vision de la sexualité féminine à travers l'expérience des femmes elles-mêmes. Le genre télévisuel historique n'empêche en rien un *female gaze* puisqu'il est possible de présenter une expérience féminine même historiquement comme en témoigne le personnage de Claire dans la série *Outlander*.

Dans ce chapitre, nous nous penchons dans un premier temps sur la façon dont les normes de genre imposées aux femmes sont dépeintes dans les discours sur la liberté de choix quant à la maternité. Ces illustrations démontrent que les revendications féministes trouvent progressivement écho dans les séries des années 2000 à travers la représentation d'un discours sur la contraception et sur l'avortement. Les représentations de la sexualité féminine confirment certaines tendances relatives au *female gaze*, mais majoritairement relevant à la fois du *male gaze*, mais également, en de rares occasions, du *female gaze*. L'attention portée au discours sur les violences faites aux femmes met finalement en lumière l'intégration des mouvements sociaux récents comme *#Me Too*. Toutefois, la mise en scène des corps ancrée dans un esthétisme visuel qui relève des nouveaux procédés techniques télévisuels réaffirme une objectivation et une essentialisation des corps féminins.

5.1 AVOIR LE CHOIX?

Au cours des années 1960-1970, les revendications féministes promeuvent une dissociation de la sexualité et de la maternité. Les femmes souhaitent contrôler leur fonction procréatrice. Malgré la représentation d'un passé antérieur à ces mouvements, cette distinction entre liberté sexuelle et régulation des naissances trouve écho dans les séries du corpus. Si ces discours témoignent d'un avancement pour la condition féminine, ils sont porteurs d'un discours patriarcal sur l'appropriation du corps féminin.

5.1.1 « Empêcher la famille »

Les fictions historiques abordent très peu la contraception. Ce fait peut sembler normal puisque plus difficile à intégrer dans l'historicité de la trame narrative. La pilule contraceptive connaît un essor dans les années 1970 au Québec. Il s'agit d'un anachronisme trop important pour ces productions. Or, une série comme *Nos étés* qui retrace l'histoire des femmes sur un siècle n'aborde pas la contraception après les années 1970 alors qu'elle traite les thèmes de l'avortement et du plaisir sexuel féminin.

Au début du siècle, les familles québécoises tentaient à « contrôler » le nombre de naissances. Comme le mentionne Suzanne Marchand : « les témoignages dont nous disposons nous laissent en effet entrevoir qu'il y avait un nombre appréciable de couples qui tentaient de restreindre la taille de leur famille ou à tout le moins d'espacer les naissances »⁷. La plupart des couples souhaitant « empêcher la famille » ont recours à la continence périodique. Au début du XX^e siècle, alors que les connaissances sur le corps féminin se développent quelque peu, les femmes calculent leur cycle ou encore pratiquent le coït interrompu. Nos fictions ne font aucune référence à ces méthodes. L'utilisation de diaphragme ou de condom demeure infime et, selon Marchand, davantage employée par les anglo-protestants que les franco-catholiques⁸. Cela peut expliquer pourquoi nos séries s'y intéressent peu. Cependant, quelques personnages sont anglophones dans nos fictions et auraient pu introduire à tout le moins le sujet. La contraception demeure un sujet presque inexistant, et ce dans la plupart des fictions historiques⁹.

L'abstinence demeure le moyen de contraception le plus mentionné dans notre corpus. Souvent conseillée par les médecins aux femmes qui ont déjà plusieurs enfants, cette méthode n'apparaît pas efficace puisque non respectée. Lorsqu'il y a allusion à la contraception, elle est portée par des personnages qui appartiennent à une classe sociale plus élevée, généralement des médecins ou des infirmières. Comme les personnages féminins à qui l'abstinence a été recommandée meurent en couches puisqu'elles ne

⁷ Suzanne Marchand, *Partir pour la famille : fécondité, grossesse et accouchement au Québec, 1900-1950*, Montréal, Septentrion, 2012, p.48.

⁸ *Ibid.*

⁹ Valerie Estelle Frankel, *Outlander's Sassenachs: Essays on Gender, Race, Orientation and the Novels and Television Series*, Jefferson, McFarland & Company, 2016, p. 82.

peuvent s'abstenir, la différence s'accentue entre celles qui sont éduquées et celles qui vivent à la campagne démunies de connaissance sur le sujet. Ce rapport de classe se perçoit également entre les gens aisés qui demeurent en milieu urbain. Dans la série *Nos étés*, Rachel, qui vit dorénavant en concubinage avec John à Québec, discute avec sa tante Élise, fermière plus âgée :

Rachel : Tu peux te reposer des couches un peu.

Élise : J'aime mon mari.

Rachel : Ouin pis?

Élise : Je ne veux pas arrêter de... ah tu me fais dire des affaires...

Rachel : Un n'empêche pas l'autre.

Élise : Jésus Marie c'est péché d'empêcher la famille.

Rachel : Pas en ville¹⁰.

Cette scène demeure une exception dans les fictions. Pourtant, elle ne choque pas. On conçoit que deux femmes puissent discuter de contraception. Rachel est jeune et n'est pas mariée, elle peut s'amuser sans avoir un enfant. Il s'agit d'un discours « moderne » pour l'époque représentée. Elle conseille à sa tante d'utiliser des méthodes contraceptives afin de se reposer des grossesses. On constate aussi que Rachel connaît ces pratiques puisqu'elle habite en ville et appartient à une classe supérieure à sa tante. Cette dernière semble connaître les méthodes, mais ne peut considérer les pratiquer. Cette scène met de l'avant l'exemple d'une femme qui en 1900 a des relations sexuelles pour son plaisir et ne s'en cache pas. Il s'agit du seul cas où la série trace une ligne claire entre la régulation des naissances et la liberté sexuelle. Ce discours des années 1970 se contextualise dans une représentation du début du siècle sans que cela ne soit choquant pour le téléspectateur.

5.1.2 Culpabiliser celles qui reprennent le contrôle de leurs corps

Si l'on accepte qu'une femme puisse utiliser des moyens de contraception et exprime son désir, les récits mobilisent également un discours de culpabilisation des femmes qui souhaitent distinguer procréation et plaisir sexuel. Outre la contraception, un autre moyen servait à limiter les naissances : l'hystérectomie. Comme le mentionne Suzanne

¹⁰ *Nos étés*, saison 1, ép.5, 23:34 min.

Marchand : « il n'était pas rare que les médecins prescrivent la « grande opération » (l'ablation de l'utérus) ou la « petite opération » (l'ablation des ovaires) par compassion pour celles qui n'en pouvaient plus ou qui étaient susceptibles d'éprouver de graves problèmes si une nouvelle grossesse s'annonçait »¹¹. *À l'ombre de l'épervier* aborde cette question. Au cours du septième épisode, Pauline se rend en ville afin d'avoir une hysterectomie. Le récit sériel présente cette intervention comme la démonstration d'une femme qui contrôle sa capacité procréative. À la suite de son retour à la maison, Pauline s'achète une voiture, installe une radio et change de style vestimentaire. Le discours narratif associe l'opération de Pauline à un vent de modernité dans la série. Si en l'occurrence le discours valorise un propos féministe avec le personnage de Pauline, elle dépeint une autre vision à travers le personnage de Noum. Le récit narré dans *L'ombre de l'épervier* montre un homme qui a de la difficulté à accepter la place de plus en plus importante des femmes. Si au départ la série présente une femme qui contrôle son corps, la série atténue le discours par la démonstration du personnage masculin principal, Noum, comme une victime de cette évolution. Il s'agit d'un discours masculiniste dans lequel la reprise en contrôle du corps féminin par la femme est nuisible à l'épanouissement de l'homme. Elle brime ce qu'il considère comme son identité masculine et va à l'encontre du rôle qui est considéré comme naturel.

Si la plupart des personnages sont consentants lorsqu'ils ont des relations sexuelles, on remarque que les héroïnes qui semblent avoir une sexualité épanouie au départ vont toutes connaître le malheur. Le scénario exploite l'idée qu'elles sont punies lorsqu'elles éprouvent du plaisir. Dans certains cas, les procédés techniques télévisuels accentuent l'adéquation entre la sexualité et malheur. Dans *Les filles de Caleb*, une musique particulière accompagne les scènes de rapprochements entre Émilie et Ovila, sous-entendant un futur problématique. Ce procédé aiguille les télespectateur.trices quant à la suite du récit et fait le lien direct entre les rapprochements et le malheur.

Les personnages de Biche, Rachel et Donalda connaissent un parcours malheureux qui résulte de relations sexuelles souhaitées en dehors du cadre du mariage. Ces dernières

¹¹ Suzanne Marchand, *Partir pour la famille : Fécondité, grossesse et accouchement au Québec 1900-1950*, p.49.

ont des liaisons avec des hommes qu’elles aiment et qu’elles admirent, mais avec qui elles ne sont pas mariées. Les trois personnages ont un enfant à la suite de ces aventures. Biche se retrouve seule avec son fils et meurt peu de temps après la naissance de ce dernier. Rachel met au monde une petite fille. Afin de survivre, elle se marie avec un autre homme qui succombe à la maladie peu de temps après l’union, laissant Rachel seule avec l’enfant. Finalement, Donalda donne naissance à un garçon fruit de sa relation illégitime avec Alexis. Au grand drame de la mère, une nourrice à Montréal prend l’enfant avec elle, loin du village, provoquant un épisode de dépression chez Donalda. Cet événement teintera le reste de la série.

Au début de la série *Au nom du père et du fils*, le médecin rend visite à Myriam, une villageoise afin de lui expliquer qu’elle doit cesser les grossesses sous peine de mourir. Cette dernière décide tout de même d’avoir des relations sexuelles puisqu’elle a envie de son mari. À la suite de la relation, Myriam tombe enceinte et meurt lors de l’accouchement. Le scénario de la série dépeint un portrait dans lequel une femme qui se soumet à ses désirs est punie, cette fois-ci par la mort.

5.1.3 L’avortement

Le droit à l’avortement constitue l’un des enjeux majeurs des revendications féministes des années 1970¹². Depuis les années 1990, quelques séries en font mention, mais rien n’est visuellement présenté. Dans les fictions patrimoniales québécoises de notre corpus, il faut attendre la fin de la première décennie des années 2000 pour assister à la démonstration de tentatives d’avortements. L’interruption de grossesse est l’un des exemples les plus concrets de la reprise du contrôle de la femme sur son propre corps, de la remise en question du rôle maternel et d’une certaine restriction du pouvoir décisionnel masculin. Toutefois, dans les trois cas observés dans cette thèse, à aucun moment la femme enceinte n’aura la décision finale en ce qui concerne son corps. Dans le cas d’Anaïs dans la série *Nos étés*, c’est Rachel sa belle-mère qui la forcera à garder le bébé. Pour

¹² Louise Desmarais, *La bataille de l’avortement : chroniques québécoises*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2016, p.1.

Marie dans la même série, c'est le père de l'enfant qui est déjà marié avec une autre. Finalement, dans les *Pays d'en haut*, la belle-sœur de Rosa-Rose, Délima, l'oblige à interrompre sa grossesse. L'avortement comme symbole de réappropriation du corps n'est donc pas mis de l'avant dans notre corpus. Dans deux exemples, c'est une autre femme qui accompagne la femme enceinte et qui décide —les hommes ne sont aucunement impliqués dans le processus. Dans *Nos étés*, Marie, représentante de la dernière descendante de la famille Desrochers qui illustre les années 2000, se fait avorter à la demande d'un homme, ce qui remet en question l'agentivité féminine et redonne au masculin le contrôle du corps féminin. À travers le récit de Marie, on peut percevoir un discours antiféministe de l'avortement; le choix de l'homme de ne pas avoir d'enfant empêche la femme de vivre une expérience et un privilège féminins.

Les études qui s'attardent à la représentation de l'avortement à la télévision portent en grande partie sur les séries américaines¹³. Ces fictions tendent à exagérer les risques médicaux qui y sont rattachés en présentant des femmes qui, après une intervention, ont plusieurs difficultés à retomber enceintes ou meurent suite à des problèmes de santé reliés à l'opération¹⁴. Les nouvelles fictions « féministes » proposent cependant un traitement beaucoup plus réaliste de l'avortement en tant que choix personnel et en ne sous-entendant aucune complication médicale de ses suites. Comme le mentionne la géographe et politologue Cordelia Freeman :

*Sex Education, Shrill, GLOW and Euphoria form part of the increase in abortion storylines on television that directly address abortion, show the procedure, and show the character as happy with their decision. Framing abortion as a positive event in a person's life, and as something that can be celebrated, can help to reduce abortion stigma in society more widely*¹⁵.

¹³ Gretchen Sisson et Katrina Kimport, « Telling Stories About Abortion: Abortion-Related Plots in American Film and Television, 1916-2013 », *Contraception*, vol.89 (2014), p.413-418 ; Camille Dupuy, « Les Héroïnes des nighttime soaps, figures du backlash des années 1980 », *Genre en séries*, vol.18 (2018), p.55-80 ; Stephanie Herold et Gretchen Sisson, « Abortion on American Television: An Update on Recent Portrayals, 2015–2019 », *Contraception*, vol.102 (2020), p.421-423.

¹⁴ Gretchen Sisson et Katrina Kimport, « Facts and Fictions: Characters Seeking Abortion on American Television, 2005-2014 », *Contraception*, vol.93 (2016), p.446-551.

¹⁵ Cordelia Freeman, « Feeling Better: Representing Abortion in 'Feminist' Television », *Culture Health & Sexuality*, (2021), p.15.

Au Québec, les représentations d'avortement concernent davantage les jeunes filles et soulèvent « un grand nombre de débats moraux associés à cette décision et témoignent de la volonté des auteurs de traduire, dans leur fiction, des débats de société majeurs »¹⁶. La décision relève davantage d'un choix ou d'une obligation féminine et, ce faisant, ce sont ces filles et ces femmes qui doivent en assumer les conséquences.

Dans les trois exemples de notre corpus, le danger médical n'est aucunement abordé alors que les interventions sont faites de manière clandestine et donc beaucoup moins sécuritaires. Dans les cas qui nous préoccupent, c'est plutôt la question morale qui est mise de l'avant. En effet, pour Anaïs, il serait inconcevable, selon sa belle-mère, qu'elle se fasse avorter puisqu'elle est catholique. Rosa-Rose, quant à elle, ne devrait pas avoir d'enfant puisqu'elle n'est pas mariée au père, son travail et sa réputation seraient alors détruits. Ce choix n'entraînera aucune conséquence et aucun jugement ne sera porté de la part des autres personnages qui sont au courant.

Le discours sur l'avortement dans la série *Nos étés* présente deux visions de l'interruption de grossesse sur plus de 80 ans. Anaïs qui ne voulait pas son bébé, mais qui finalement y renonce, voit sa vie gâchée à la suite de la naissance d'Évelyne. Elle donne l'enfant en adoption à sa belle-mère, mais reste en contact avec la jeune fille qu'elle déteste puisqu'elle lui rappelle le viol qu'elle a subi. Dans le cas de Marie qui est née dans les années 1990, c'est le fait d'avoir avorté qui détruit sa santé mentale. L'arc narratif de ce personnage se construit autour de cet événement et des conséquences psychologiques de celui-ci. Elle ne sera heureuse qu'à la toute fin, lorsqu'elle sera de nouveau enceinte. Le message relatif à l'avortement dans cette série présente un personnage qui aurait été plus heureux si elle avait pu subir une intervention, mais, d'autre part, inculque l'idée qu'interrompre une grossesse peut vous détruire psychologiquement. Ce dernier exemple souligne le bien-être lié à la maternité.

Le cas de Rosa-Rose est différent puisque les discussions sur l'avortement ont lieu avant l'événement et comme elles se produisent dans l'épisode qui clôt la saison, les

¹⁶ Jessie Morin, « La représentation du genre féminin et de la sexualité féminine dans les fictions télévisuelles québécoises de 1960 à 2005 », mémoire de maîtrise (histoire), Université du Québec à Rimouski, 2019, p.98.

impacts psychologiques ou physiques de cette intervention ne sont pas abordés l'automne suivant. Si le sujet est discuté, mais jamais montré dans *Nos étés*, l'avortement de Rosa-Rose est dépeint à l'écran. Alors qu'elle tombe accidentellement enceinte de Bidou, un homme marié, Rosa-Rose est contrainte d'avorter. Rosa-Rose n'étant pas consciente de sa situation, c'est Délima qui prend les choses en main. Cette dernière fait venir un homme en toute discréction dans l'une des chambres de l'auberge où les deux femmes travaillent. Dans l'une des scènes précédents l'intervention, Donalda se joint à Délima et tente de convaincre Rosa-Rose de ne pas garder son bébé. La discussion est accompagnée d'une musique douce apportant un baume à un événement qui se veut dramatique pour la jeune fille. La séquence de l'avortement débute par l'entrée de l'homme et du déploiement de ces outils dans un plan de caméra rapproché. Ce dernier —grand, fort et sale— n'inspire aucune confiance. Le contraste entre l'avorteur et Rosa-Rose —petite, fine et menue— est impressionnant. La caméra accentue la différence entre les deux personnages, notamment par un gros plan des mains masculines couvertes du sang de la jeune femme. La scène débute en silence et l'on n'entend que les bruits des outils en métal se frappant l'un contre les autres. L'outil principal est filmé clairement, alors que le reste de l'espace environnant est flou. S'en suit une vision frontale de l'homme, comme si le spectateur se trouvait à la place de Rosa-Rose, puis la scène montre le haut du corps de la jeune fille, le visage enfoui sur Délima qui étouffe ses cris. La caméra défile sur le bol d'eau avec le fœtus pendant que le médecin se lave les mains à côté de la patiente endormie.

Les concepteurs de la série font le choix de mettre en scène une réalité de l'époque dans l'illustration de méthodes barbares subies par les femmes, particulièrement à la campagne, sans toutefois critiquer l'intervention en elle-même. Rosa-Rose ne souhaite pas avorter, mais se fait convaincre par Délima et Donalda. La question morale est abordée, mais la mort à la suite de l'avortement ne l'est pas ni le risque de complications pour une grossesse future. Dans cette scène, si le passé s'exprime dans la peur de Rosa-Rose, les outils et les méthodes employées, le discours sur l'avortement relève d'un portrait progressiste puisqu'il ne suppose aucun danger futur pour la jeune femme et cette dernière est heureuse et épanouie sans enfants dès la saison suivante.

Figure 47
Le matériel utilisé pour l'avortement de Rosa-Rose



Image 3 : *Les Pays d'en haut*, saison 2, ép. 10.

Le recours à cette intervention n'était pas la première solution pour Anaïs et Rosa-Rose qui essaient d'abord une technique traditionnelle qui consiste en la prise d'herbes abortives qui sont dans les fictions identifiées comme méthodes issues des cultures autochtones. Lorsqu'Anaïs comprend qu'elle attend un enfant, elle demande à Rachel de se rendre au village malécite afin de lui ramener une potion d'herbes qui lui fera perdre l'enfant. Dans *Les Pays d'en haut*, Délima apporte le même breuvage à Rosa-Rose. Dans les deux cas, cette stratégie échoue. Les cultures autochtones sont mises de l'avant pour ces techniques plus douces. Pourtant, aucun personnage autochtone n'y a recours à la télévision québécoise. Le sous-texte témoigne d'une vision spirituelle de la médecine autochtone. Le recours à cette méthode est abordé dans d'autres fictions historiques comme *Outlander*: « *the first mention connects abortion with Geillis Duncan, who knows the right herb to get rid of a child yet don't want as long as the woman uses it early. Here abortion is tied to the inability of a woman – particularly one caught in an undesirable circumstance to have the option to prevent the pregnancy in the first place* »¹⁷. Louise Desmarais mentionne qu'au début du siècle, les femmes:

tentent d'abord de déclencher elles-mêmes leurs règles ou de s'avorter ; parmi les moyens les plus répandus figurent le bain de moutarde, la consommation de gin,

¹⁷ Valerie Estelle Frankel, *Outlander's Sassenachs....*, p.86.

les douches vaginales à base de bromoquinine ou de Lysol, les pilules d'apiol ou de quinine et l'ergot de seigle (champignon parasite de certaines céréales). En cas d'échec, certaines utilisent des aiguilles à tricoter ou un cintre dans le but de perforer la poche des eaux et de provoquer l'expulsion du fœtus, mais la plupart préfèrent s'adresser à l'avorteur ou « à une faiseuse d'anges » qui procèdera à l'aide d'instruments¹⁸.

Ces techniques ne sont pas abordées dans nos séries. Pourtant, dans le film *Séraphin, Un homme et son péché* réalisé en 2002, une jeune fille qui tente de s'avorter avec des aiguilles à tricoter meurt à la suite de son acte. Quinze ans plus tard, dans une autre adaptation de cette histoire, si la mise en scène de l'avortement de Rosa-Rose est barbare, il est sans danger, le personnage poursuit son travail et se marie à la suite de l'événement.

Le traitement visuel de l'avortement dans *Musée Eden* est tout aussi sensationnel, mais le récit de la jeune femme qui subit l'intervention se termine d'une autre façon. Un itinérant la retrouve morte quelques jours plus tard. Cependant, l'intervention n'est pas à l'origine du décès. Le tueur, fanatique religieux, punit la femme pour le geste posé. L'intervention n'est pas condamnée, aucun personnage principal de la série ne semble choqué que la jeune femme se soit fait avorter. Au contraire, le sujet est presque banalisé. Cette fiction cherche à mettre en lumière les excès de la religion. En proposant ce genre de traitement, *Musée Eden* témoigne d'une vision féministe du sujet. Toutefois, le sort de la jeune victime sert davantage à témoigner de l'ouverture d'esprit des personnages principaux qui ne sont pas scandalisés par l'intervention, auquel cas son corps est objectifié.

La mise en scène de l'avortement demeure parcellaire dans notre échantillon. Pourtant, ces pratiques clandestines étaient assez répandues à l'époque¹⁹. De plus, contrairement à ce que l'on peut observer dans les séries américaines, aucun personnage n'a de complication médicale à la suite d'une intervention, alors que plusieurs vont mourir en couches. L'étude de la représentation de l'avortement à l'écran ouvre la porte à un discours contemporain toutefois contrebalancé par le désir d'être mère pour être heureuse.

¹⁸ Louise Desmarais, *La bataille de l'avortement...*, p. 36.

¹⁹ *Ibid.*, p.24.

5.2 LA SEXUALITÉ : EXPÉRIENCE FÉMININE DE L'INTIME ET REGARD MASCULIN

Si comme nous venons de le montrer certains discours sur les nouveaux acquis féministes s'articulent dans le récit des séries d'époque, il est tentant de croire que la représentation de la sexualité féminine témoigne également de ces avancées. C'est le cas à quelques reprises dans le corpus où l'on voit une expression claire du plaisir féminin sous l'angle du *female gaze*. La majorité des scènes qui abordent la sexualité le font toutefois sous l'objectif du *male gaze*.

L'arc narratif principal des fictions historiques québécoises propose un schéma classique de relations hétérosexuelles qui, pour la plupart, se définissent par une sexualité consentie et épanouie. Cette conception normée ne remet pas en cause le genre et le sexe des personnages. On assiste à une performance du genre dans laquelle chaque individu répète les mêmes comportements et adhère aux rôles masculins et féminins prescrits dans la société québécoise au début du XX^e siècle en matière de relations conjugales. Les revendications féministes trouvent à différents niveaux leur place dans ce portrait du passé et bousculent ainsi certaines valeurs sans les remettre profondément en question. Des relations sexuelles avant le mariage illustrent cette remise en question.

5.2.1 *Female gaze*

Dans les séries de notre corpus, nous relevons quelques traces du *female gaze* à travers un discours sur la masturbation féminine et l'affirmation d'une agentivité sexuelle féminine. À divers degrés, comme l'affirme Caitlin Benson-Allott, les fictions qui exploitent le *female gaze*:

explore how women empower themselves through experiences of abjection: states of vexation and alienation that disrupt their expectations of or participation in social life. They prominently repudiate the idealized feminist heroines of yore; but

*in order to reflect the diversity of women's experience, they also need to address feminism and television's historical bias toward white women and their stories*²⁰.

Les séries ont apporté depuis quelques années une visibilité plus importante à la masturbation féminine. Voir des femmes qui jouissent seules normalise un acte longtemps proscrit. Avant leur mariage, Ovila écrit des lettres à Émilie alors qu'il est au camp. Cette correspondance agit comme déclencheur au désir d'Émilie. La scène de lecture alterne entre une image de cette dernière avec la feuille touchant ses parties intimes à travers sa robe de nuit et, une autre image d'Ovila, presque nu dans la rivière. Cette vision illustre le fantasme d'Émilie. À travers cette scène, les téléspectateurs et téléspectatrices ressentent la puissance de son désir. La façon de filmer le corps d'Ovila ne relève pas du *male gaze* en ce sens où il n'est pas objectifié, il est en action. Ce que la caméra met de l'avant, c'est la contraction de ses muscles et la puissance de ceux-ci afin de sauter dans la chute. Cette scène demeure anecdotique dans la série, mais également dans notre corpus. Elle témoigne à tout le moins de la mise en scène de l'expérience vécue du corps féminin.

²⁰ Caitlin Benson-Allott, "No Such Thing Not Yet: Questioning Television's Female Gaze", *Film Quarterly*, vol. 71, no 2 (2017), p.65.

Figure 48
Émilie se masturbe en lisant une lettre d’Ovila



Source : *Les Filles de Caleb*, ép.8, 43 :46.

Dans les *Pays d'en haut*, la masturbation féminine relève du ressort comique en exploitant la naïveté des hommes et des femmes de l'époque quant au plaisir féminin. Tout commence lorsqu'Angélique, la femme du médecin, surprend une scène sexuelle entre Donatiennne et Pâquerette et, inquiète, s'imagine que sa belle-fille fait une crise d'épilepsie²¹. Le docteur Cyprien croit quant à lui qu'il pourrait s'agir d'un engorgement de l'encéphalite. Il ouvre son livre de médecine et explique à sa femme quelques notions sur la connexion entre les parties génitales et le cerveau : « je te parle d'un petit organe qui s'appelle le clitoris ». « Le quoi ? » demande-t-elle. Mal à l'aise il répond « C'est relié avec le système nerveux. Ça n'a rien à voir avec la reproduction », afin de confirmer qu'il discute d'un sujet scientifique et non intime. Il explique à Angélique que pour s'assurer que Pâquerette a eu une crise encéphalique, il faut qu'elle-même en ait une à la suite de quoi il lui présente un « pulsocirculator »²². Cet outil sert, selon le docteur, à provoquer des crises encéphalites de type hystérique et il affirme qu'il s'agit d'un acte médical courant. Angélique s'étend sur une chaise comme s'il s'agissait d'un rendez-vous

²¹ Cette scène entre Pâquerette et Donatiennne est analysée dans le 3^e chapitre.

²² *Les Pays d'en haut*, saison 4, ép.3, 22 :08.

gynécologique et son mari procède à l'insertion de l'objet. La scène se conclut par les bruits de jouissance d'Angélique. À ce moment, Angélique comprend les bienfaits de l'instrument, tandis que son mari demeure convaincu qu'il s'agit d'un outil médical. Elle décide d'ailleurs de garder l'objet « pour plus tard ». Si le ressort comique est mis de l'avant, la capacité d'Angélique à se faire jouir toute seule est tout de même une avancée importante dans les fictions historiques patrimoniales et est adressée de manière claire. Cette anecdote contribue au balbutiement d'une réflexion quant à la place du plaisir féminin à l'époque.

Les rapprochements entre Émilie et Ovila offrent également une manifestation de l'expérience corporelle féminine. Bien que les conditions énumérées par Iris Brey un peu plus tôt ne soient pas toutes respectées, l'esthétisme visuel des scènes d'intimité diffère des autres productions. Juste avant son mariage, Émilie et son amie discutent de la nuit de noces. Elle exprime de façon claire son désir pour Ovila et l'espoir de « ne pas garder sa robe de nuit de noces très longtemps »²³. Cet extrait de seulement quelques minutes est pourtant très important puisqu'elle exprime en termes clairs le désir d'une femme, ses envies. Quelques scènes plus tard, lorsque les deux amoureux se retrouvent, le public vit à travers le désir d'Émilie; sa respiration et son appréhension se transposent à l'écran. Ce n'est pas son corps qui est montré, mais son regard et son dos. Le public n'est pas voyeur, il est partie intégrante du dispositif sériel, ressentant ce qu'Émilie éprouve. C'est le point de vue d'Émilie et non celui d'Ovila qui est illustré. En aucun cas le corps n'est objectifié; on lui concède une agentivité et c'est en tant que sujet qu'il est présenté. Lorsque Émilie et Ovila s'embrassent dans les bois ou lors de leur première relation sexuelle, la caméra fait un gros plan sur leur visage puis recule de manière à filmer un paysage jusqu'à ne voir que les acteurs au loin. Le corps n'est pas morcelé pour le plaisir du public.

Dans la série *Les Pays d'en haut*, Délima, l'un des personnages féminins principaux, exprime très bien son désir et elle fait ce qu'il faut pour l'obtenir. Parmi tous les personnages de notre corpus, c'est celle qui extériorise le plus ce qu'elle veut et ne se cache pas d'avoir des relations sexuelles hors mariage. Ce n'est pas commun,

²³ *Les filles de Caleb*, ép. 6.

particulièrement dans une série historique, d'avoir des rôles féminins actifs dans leur vie sexuelle. Contrairement au personnage d'Émilie, Délima ponctue son discours de ses envies diverses. Son personnage remet en question les valeurs patriarcales dans la mesure du possible. Elle défend l'avortement, n'aura pas d'enfant et ne mentionne pas le désir d'en avoir. Puisqu'une femme célibataire n'a pas les mêmes droits qu'une femme mariée, elle épouse un homme dans le but d'obtenir une licence de bar. S'il y a une transformation importante dans l'expression verbale de la sexualité féminine entre la production des *Filles de Caleb* et *Les Pays d'en Haut*, l'objectivation et la sexualisation du corps féminin sont classiques du *male gaze* dans le cas de Délima. Plusieurs gros plans de sa poitrine sont présentés dans la série. Son discours verbal est empreint d'une agentivité sexuelle féminine, mais elle adhère aux normes de genre en ce qui concerne son corps et ne présente pas un *female gaze* lors de ces relations intimes.

5.2.2 Un discours féministe miné par le *male gaze*

Si les fictions du corpus considèrent le plaisir sexuel féminin dans le discours narratif et offrent quelques points de vue qui relèvent du *female gaze*, la plupart des scènes d'intimité relèvent du point de vue masculin. Comme l'a montré Laura Mulvey dans son essai fondateur, le *male gaze* construit la sexualité hétérosexuelle à l'écran, c'est-à-dire une objectivation du corps pour le plaisir du téléspectateur qui observe : « *it takes as starting point the way film reflects, reveals and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle* »²⁴. Élaborée dans les années 1970, cette façon de filmer les corps est encore aujourd'hui bien présente dans la mise en scène de la sexualité à l'écran. Selon cette approche, le concept du spectacle en est un de voyeurisme. Bien que plus souvent associée aux personnages féminins, l'objectivation du corps peut aussi être masculine tout en se rapportant au *male gaze*. Sous cette loupe, le corps est objet et non sujet. L'une des techniques particulières consiste à découper les corps en gros plans sur les parties intimes, notamment les fesses, les seins ou le torse afin de morceler le corps, ce qui encourage son

²⁴ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3 (automne 1975), p. 6.

objectification et, par le fait même, son érotisation. Ces plans de caméra accentuent le désir que les gens ressentent. Comme le mentionne Iris Brey : « nous vivons dans une culture où le *male gaze* est dominant et où la triangulation du regard (entre le spectateur, le héros et la femme-objet) est devenue le fondement de notre plaisir visuel »²⁵. Pour Brey, la répétition de ces images en fait une habitude qui évite leur remise en question. De ce fait, « le *male gaze* renforce donc une vision patriarcale où les femmes à l'écran (et dans la vie réelle) doivent être soumises au regard des hommes pour que ces derniers éprouvent du désir et du plaisir, soit dans la diégèse du film en tant que personnages, soit dans leurs fauteuils au cinéma en tant que spectateurs »²⁶.

Le *male gaze* n'empêche pas un certain discours progressiste sur l'émancipation des femmes. Pauline est présentée au début de la série *À l'ombre de l'épervier* comme une femme forte. Elle travaille la terre et remplace son père dans les tâches physiques. Elle a un bon caractère et ne se laisse pas marcher sur les pieds. Elle n'adhère pas du tout à son rôle de femme au foyer. Elle chamboule les conventions en s'achetant un bateau et le magasin général. Elle travaille à l'extérieur de la maison et possède sa propre voiture. Le désir d'émancipation de Pauline est le moteur du personnage tout au long de la série. Pourtant, lors des scènes d'intimité avec Noum, son mari, elle perd toute son agentivité. Son corps, particulièrement ses seins, sont présentés en gros plans. Cette esthétique de l'image télévisuelle est représentative du *male gaze* dans laquelle le spectateur devient le voyeur et peut prendre plaisir à regarder un corps féminin. Filmée en mode paysage, la première scène d'intimité entre les deux personnages illustre Pauline, en avant-plan, presque nue. C'est Noum qui mène l'action et le corps de Pauline devient la propriété de ce dernier. Si Pauline est d'office présentée comme un personnage actif, sa sexualité la renvoie à un rôle passif dans lequel elle perd toute agentivité. Toutefois, elle apprécie la sexualité avec le pêcheur.

²⁵ Iris Brey, *Le regard féminin, une révolution à l'écran...*, p.32.

²⁶ *Ibid.*

5.2.3 Le corps autochtone féminin exotique

Le male gaze construit également les corps autochtones féminins dans les fictions historiques québécoises. Ce type d'angle de caméra permet aux téléspectateurs de consentir à un plaisir de voyeur, d'une part, en présentant un corps féminin nu et, d'autre part, en le déshumanisant; la femme autochtone ne porte pas de vêtements, elle ne parle pas la langue et elle est en position courbée. Les séries *Au nom du père et du fils* et *Nos étés* jouent sur le double stéréotype de la femme autochtone sauvage et exotique; elle représente l'ailleurs, cette Amérique où les femmes sont libres et disponibles sexuellement. Plusieurs fictions historiques internationales exploitent cette vision du corps autochtone qui s'inscrit dans une logique coloniale²⁷. Cette double altérité de genre et d'ethnicité accentue l'idée que les corps des femmes blanches de ces séries ne sont pas autant sexualisés.

Si tout comme Pauline les personnages de Biche et Rachel sont présentés comme des femmes fortes et indépendantes, elles perdent toute leur subjectivité en présence des hommes dont elles sont amoureuses. Ces derniers sont des hommes allochtones, appartenant à une classe supérieure (médecin, homme d'affaires) et mariés. Dès le début de la série, Biche a une relation sexuelle avec le docteur du village. La caméra filme en gros plan la poitrine de l'actrice et les mains de l'acteur. La scène est juxtaposée à une autre dans laquelle la femme du docteur, Amanda, écrit une lettre à ce dernier. Le choix d'insérer les deux scènes l'une dans l'autre accentue le contraste entre Amanda et Biche. Alors que Biche est nue, la femme du docteur est habillée de façon conservatrice et n'est aucunement sexualisée. Le cas de Rachel dans *Nos étés* est quelque peu différent. Les seins de Rachel sont montrés alors qu'elle se change dans sa chambre. Encore une fois, le plan de caméra choisi offre aux téléspectateur.trices un portrait sexualisé du corps de la jeune femme. Lors de la mise en scène des relations sexuelles qu'elle entretient avec M. John, la peau de cette dernière est davantage montrée que celle de son partenaire masculin.

²⁷ Virginie Durey, « L'Amérindienne dans la fiction hollywoodienne. Entre vérité historique et prisme cinématographique », Thèse de doctorat (histoire et civilisation), Université du Québec à Montréal et Université d'Angers, 2011, p.148.

Cette monstration du corps autochtone féminin et mystifié n'est pas nouvelle et existe depuis les débuts du cinéma. Les deux fictions sont réalisées à près de vingt ans d'écart, mais il n'y a pas d'évolution quant à la représentation du corps qu'on exploite. Si la série *Shehaweh* (1993) ne fait pas partie de notre corpus, l'image qu'elle présente fait écho et répond aux stéréotypes développés chez Biche et Rachel. La série narre le récit d'une jeune autochtone au temps de la Nouvelle-France. L'une des scènes illustre la rencontre entre les autochtones et la royauté française et l'on voit le personnage de Shehaweh intégralement nue courir à travers la cour royale²⁸. Choquante, cette scène critique le traitement réservé aux communautés autochtones lors de la période de colonisation, mais ne contribue pas à déconstruire des stéréotypes tenaces. Peu de séries historiques produites depuis les années 1990 portent à l'écran des personnages autochtones féminins. Si les seules femmes autochtones auxquelles accède le public sont construites selon des stéréotypes coloniaux, ces productions renforcent l'impression qu'elles sont des libertines accessibles sexuellement. Ce faisant, les séries occultent la diversité des expériences corporelles des femmes autochtones.

5.3 L'AGGRESSION ET LA SOLIDARITÉ DU CORPS FÉMININ

Les groupes féministes dès les années 1970 mettent en lumière les violences physiques et sexuelles faites aux femmes et aux minorités. Ces réflexions connaissent un regain très fort sur la place publique à travers des vagues de dénonciations en Occident. L'intimité est encore aujourd'hui l'un des lieux où les rapports de pouvoir entre les genres sont les plus présents. Depuis les années 1990, les références au viol ont considérablement augmenté, et ce dans différents types de fiction (drames, séries policières ou sitcom)²⁹. Le traitement de ces questions par les médias au cours des dernières années a été étudié et dénoncé. L'expression « culture du viol », controversée, est désormais ancrée dans l'imaginaire occidental. Comme le mentionne Amélie Cousineau : « les composantes d'une télésérie (mise en scène, structure narrative, traitement de l'image, choix des acteur·trice·s, etc.) étant susceptibles de modifier les perceptions des spectateur·trice·s

²⁸ *Shehaweh*, ép.2.

²⁹ Amélie Cousineau, « Représentations du viol dans la télésérie *Fugueuse*. Une analyse de la recomposition des scripts sexuels traditionnels », *Captures 5*, n° 1 (2020), p.3.

vis-à-vis des violences à caractère sexuel, il est important de les interroger »³⁰. Plusieurs regroupements dénoncent les arguments utilisés afin de culpabiliser les victimes. La majorité de ces arguments se rapporte au corps féminin : vêtements trop ajustés, comportement sexualisé, démonstration d'une ouverture face à son agresseur, sourire ou encore une danse suggestive. Toutes les séries du corpus réfèrent à la violence corporelle subie par les corps féminins. Si le discours se développe et se nuance au fil des années, une série comme *Musée Eden* est problématique dans son exploitation d'une érotisation de la violence sur les corps féminins.

5.3.1 Scripts et érotisation de la violence faite aux femmes

Déjà dans les années 1980, Danielle Gauthier mettait en lumière les principaux stéréotypes associés au viol dans la presse écrite québécoise : « le viol est un acte impulsif, une femme “bien” ne se fait pas agresser, seules les femmes de classes socio-économiques faibles se font violer, les femmes portent de fausses accusations de viol, la victime possède un irrésistible pouvoir de séduction »³¹. Certaines fictions québécoises reconduisent ces mythes où les victimes sont surtout des femmes qui proviennent de milieux socio-économiques défavorisés ou encore appartiennent à une minorité ethnique³². Ces critères sont visibles dans des séries comme *Lance et compte*, *Jamais deux sans toi*, *Shehaweh* et plus récemment *Musée Eden*, *Fugeuse* et *Alerte*. Parmi les cas recensés dans notre échantillon, plusieurs correspondent à cet imaginaire du viol.

Dans notre corpus, chacune des scènes d'agression sexuelle est unique et ne se répète pas. Il n'y a pas de schéma classique. En revanche, on perçoit des similitudes entre les victimes. Elles ont toutes un physique qui correspond aux standards esthétiques de la société occidentale contemporaine. Elles sont jeunes, blanches, minces et répondent aux

³⁰ *Ibid.*

³¹ Danielle Gauthier, *Le viol et les agressions dans la presse écrite : Une analyse des faits divers de trois quotidiens diffusés dans la ville de Québec*, Québec, Les cahiers de recherche du GREMF, 1988, p.7.

³² Jessie Morin, « La représentation du genre féminin et de la sexualité féminine dans les fictions télévisuelles québécoises de 1960 à 2005 », Mémoire de maîtrise (histoire), Université du Québec à Rimouski, 2019, p.95.

normes de beauté hégémoniques³³. Ce sous-texte implique que seules les jeunes femmes jolies se font agresser. En plus de cette idée implicite (viol=beauté), le choix de personnifier ces agressions à travers des corps attirants contribue à une certaine érotisation du viol.

Musée Eden présente plusieurs stéréotypes associés au viol. Malgré le fait qu'il soit violent avec sa femme, Victor Désilet n'agresse pas sexuellement cette dernière alors qu'il viole une prostituée. Sa femme Camille est bourgeoise, bien éduquée et mariée, alors que la jeune prostituée provient d'un milieu socio-économique très pauvre. Selon John Gagnon, il y a les femmes au statut « protégé » c'est-à-dire celles qui sont mariées et donc non disponibles sexuellement et celles « sans protection » qui sont les femmes présumées disponibles sexuellement, par exemple les prostituées³⁴. Les premières seraient moins susceptibles de subir une agression que les secondes. Martin Belzile agresse deux personnages dans la série *Nos étés*, dont l'une qui provient de la paysannerie et l'autre de la bourgeoisie. La série présente les conséquences à long terme chez la seconde, mais élude le récit de la première. Ce choix dans le traitement de la thématique normalise le viol chez les jeunes femmes de classes inférieures et les banalise puisque le public n'en voit pas les conséquences.

Le caractère passif du corps féminin trouve aussi écho dans l'érotisation de la violence. *Musée Eden* présente plusieurs corps de jeunes femmes mortes et mutilées. Des traits caractéristiques similaires s'exposent dans cette fiction et les séries policières internationales où, comme le mentionne Claire Meldrum :

*One common element that they do share is the depiction of female characters as “others”. This othering oscillates between a scopophilic and fetishistic presentation of the inert female body as an object of sexual display and/or sexual violence or a paternalistic chivalry that seek to protect the female by excluding them from the realities of the investigation and the social ills depicted by the programs*³⁵.

³³ Amélie Cousineau, « Représentations du viol dans la télésérie *Fugueuse...* », p.8.

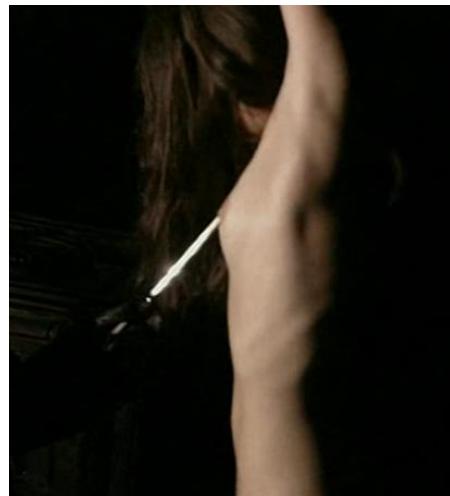
³⁴ John Gagnon, *Les scripts de la sexualité : essais sur les origines culturelles du désir*, Paris, Payot, 2008, 202 p.

³⁵ Claire Meldrum, « The Female Presence in Neo-Victorian Television Detective Programs », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 43 (2015), p.202.

La mort des jeunes femmes dans la série québécoise est mise en scène de façon artistique³⁶. Parfois, on ne voit pas le visage de la victime, lui préférant un gros plan du reste de son corps. Ces victimes sont réduites à un portrait photo ou incarnent des preuves médico-légales. Rutvica Andrijasevic explique que l'utilisation des « corps féminins inanimés, blessés et muets remettent en scène le scénario familier selon lequel les corps féminins sont les objets passifs du regard et de la violence masculine »³⁷. Les corps des victimes correspondent également aux stéréotypes de la victime jeune, vulnérable, attirante et blanche³⁸.

Figure 49

Érotisation de la violence



Source : *Musée Eden*, épisode 5.

Ces corps féminins passifs répondent aux standards de beauté. Cette affirmation est d'autant plus vraie que le traitement du corps diffère d'un cadavre à l'autre. Outre les jeunes femmes assassinées, deux autres personnages se retrouvent sur la table d'autopsie, soit un vieillard et une dame dans la soixantaine. Dans les deux cas, l'image ne présente

³⁶ Plusieurs meurtres sont en sépias, afin de donner au téléspectateur une impression de portrait photo. La mort des jeunes femmes est mise en scène de façon élégante et figée.

³⁷ Rutvica Andrijasevic, « La gestion des corps : genre, images et citoyenneté dans les campagnes contre le trafic des femmes », Hélène Rouch, *Le corps entre sexe et genre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.88.

³⁸ Amy Beddows, « Forget TV, it Will Never Show you the Experience of the Victim: Representations of Rape in *Mindhunter* », *Journal of Gender-Based Violence*, n° 3 (2019), p.5.

que la tête de ces personnages, un drap recouvre le reste de leur corps. Ces corps, qui ne correspondent pas au standard de beauté, ne sont pas montrés. Il y a donc une hiérarchisation selon le genre et selon l'âge. Plus tard dans la série, le personnage du médecin s'attarde à la dentition d'une jeune femme décédée. Or, le drap ne recouvre que le bas du corps, laissant au spectateur le loisir d'admirer le reste (Figure 44). Celui-ci a une vision des nombreuses cicatrices du corps qui renforce une image victimisante et sexualisée du corps féminin violenté, encore une fois guidé par les explications d'un personnage actif masculin.

Les scènes d'agressions sexuelles dans cette série répondent au *male gaze* précédemment évoqué. Dans le quatrième épisode de la série *Musée Eden*, la série sous-entend l'agression sexuelle d'une jeune prostituée, mais n'est pas visuellement présentée. La scène se termine juste avant l'événement, laissant présager la suite. Lorsque Victor va à la rencontre d'une jeune prostituée afin de récupérer le montant qu'elle lui doit, mais que celle-ci n'a pas assez d'argent, il affirme qu'elle devra le satisfaire. La mise en scène offre une monstration du décolleté de la jeune femme ainsi que de son visage apeuré. La caméra avance de plus en plus vers les seins du personnage. Le public est dans la peau de Victor, c'est à travers son regard désirant que l'on voit la scène. Le choix de terminer la séquence sur la poitrine de la jeune femme apporte une érotisation de la violence sexuelle vue à travers l'agresseur. Ce plan de caméra génère l'objectivation sexuelle d'un corps féminin agressé, objectivation que l'on retrouve à plusieurs reprises dans la série. Alors que la fiction présente deux personnages féminins principaux actifs, le corps demeure le lieu de confirmation d'une féminité passive et objective.

En plus du corps mort, les séquences sérielles illustrent le meurtre de chaque cadavre, ce qui contribue à une vision érotisante de la violence faite au corps féminin. Souvent frappées et trainées par les cheveux, ces représentations de femmes, comme l'affirme Rutvica Andrijasevic, rappellent cette idée de la femme poupée :

est un type de « texte culturel » qui traverse autant la culture d'élite que la culture de masse (arts, littérature, musique pop, etc.) et qui est invoqué à maintes reprises afin de contenir la menace qui représente la subjectivité féminine. [...] La figure

des femmes comme poupées est inscrite sur le corps féminin avec l'apparente intention de mettre en avant la victimisation³⁹.

Cette identification est aussi présente dans le discours. Le meurtrier parle des femmes comme étant : « ni plus ni moins que des chiffons inconscients »⁴⁰. La violence misogyne est donc présente dans le discours verbal et dans l'esthétisme visuel de la série.

Les Pays d'en haut propose un discours du viol relatif à un fantasme masculin qui pourrait être interprété comme une agression sexuelle. Cette scène est très différente des autres puisqu'il n'y a aucun rapport de force (physique, financière) entre Délima et Alexis. Délima entre chez Alexis et le trouve couché par terre, fortement alcoolisé. Elle décide d'en profiter pour avoir une relation sexuelle non consentante avec lui. Elle détache son pantalon, enlève ses sous-vêtements et grimpe sur lui. Durant l'acte, il croit qu'il a une relation avec Donalda. Délima prend les mains de son partenaire et les dépose sur sa poitrine, ce qui accentue l'érotisme de la scène. Le corps de Délima est plus sexualisé dans cette scène que celui d'Alexis. Contrairement aux scènes de viol classique, c'est le corps de l'agresseur et non celui de la victime qui est sexualisé, ce qui induit un *male gaze* malgré une agression commise par une femme. Le corps de cette dernière incarne l'objet de désir, mais on note l'intégration d'un caractère actif au corps féminin puisque c'est elle qui mène l'action. La scène se termine et reprend lorsque les deux personnages sont dans le lit. Lorsqu'Alexis se réveille et retrouve ses esprits, il n'est pas dérouté d'être là. Ils auront d'autres relations sexuelles consensuelles sous-entendues au cours de l'épisode. L'agression sexuelle est donc banalisée. Il s'agit du seul exemple de notre corpus où l'agresseur est une femme. Cependant, l'agression respecte des codes genrés : aucune violence et érotisation du corps féminin.

³⁹ Rutvica Andrijasevic, « La gestion des corps : ... », p. 93

⁴⁰ Musée Eden, ép.7.

5.3.2 La guerre, la guerre, ce n'est pas une raison pour se faire violer : le méchant et le héros

Dans plusieurs séries internationales, la guerre sert à excuser le comportement violent de ceux qui ont connu l'horreur outre-mer. Georges S. Larke-Walsh affirme que dans une série comme *Peaky Blinder* : « *the narrative clearly identifies war as the experience that redefined their identities and can be argued as the reason for their post-war brutal and self-serving natures. In short, every assertion of self, every swagger or curse, every sexual or violent act is contextualized in their war experience* »⁴¹. Dans les fictions, les personnages qui subissent un choc post-traumatique sont souvent définis par un fort penchant pour l'alcool, une violence incontrôlable et une tendance aux agressions sexuelles. Katherine Byrne ajoute que les fictions télévisuelles historiques récentes sont : « *strongly aware of the inadequacies and frustrations, and frequently represents aggression and violence, especially sexual violence, as the inevitable response to male problem* »⁴². Le personnage de Martin dans la série *Nos étés* possède tous ces qualificatifs. Premièrement, il a participé à la guerre et il est revenu transformé. Il concorde avec l'image du soldat rentré au pays avec un choc post-traumatique. À cause de cela, il se comporte de manière très agressive. Il y a un avant et un après la guerre. À la suite du viol d'Anaïs, il agresse aussi sa petite amie. La guerre est le moteur de l'arc narratif de ce personnage. Bien que non excusée, sa présence dans les contrées européennes justifie en quelque sorte tous ses agissements lors de son retour au Québec. Plusieurs flashbacks de la guerre sont présentés lorsqu'il consomme de l'alcool par exemple.

Le personnage de Noum dans *L'ombre de l'épervier* est un vétéran de la Première Guerre mondiale. Alors que la Deuxième Guerre fait rage, il rencontre de jeunes soldats au bar du village. Son incapacité à retourner à la guerre parce qu'il est trop âgé l'encourage à boire de plus en plus. Au cours de la soirée, il agresse une jeune femme qui travaille dans l'établissement. L'alcool et l'incapacité à contrôler le monde autour de lui mènent aux comportements violents du personnage. Si ce comportement n'est pas valorisé dans

⁴¹ George.S Larke-Walsh, « The King's Shilling': How Peaky Blinders Uses the Experience of War to Justify and Celebrate Toxic Masculinity », *The Journal of Popular Television*, n° 7 (2019), p.45.

⁴² Katherine Byrne, *Conflicting Masculinities: Men in Television Period Drama*, London, Paperback Edition, 2018, p.5.

la série, la sympathie du public qui comprend que la guerre lui a fait du mal et qu'il ne sait pas comment réagir compense le comportement déplacé.

La plupart des séries considèrent l'agresseur comme l'autre, à quelques exceptions près. Les fictions sur les Vikings par exemple normalisent le viol et en font une caractéristique de ces hommes du Nord. Cela prouve leur virilité et leur masculinité⁴³. Les séries québécoises n'offrent pas cette vision et démontrent clairement que ces actes ne sont pas acceptés par la société. Les personnages de violeurs sous-entendent tout de même un certain esprit de virilité et de masculinité. Ils agressent pour prouver qu'ils sont forts, qu'ils sont de vrais hommes. Juste après le viol d'Anaïs, le personnage de Martin quitte les lieux en lui balançant : « À c't'heure tu sais c'est quoi un vrai homme, pas une feluette comme mon frère »⁴⁴. Les scènes analysées véhiculent l'idée que les agresseurs, à l'exception de Noum, sont des personnages déviants, ils ne sont pas comme les autres.

Cette comparaison a pour effet d'intensifier le contraste entre eux et d'autres personnages masculins de la série considérés « normaux ». Ces derniers vont quant à eux chercher à protéger les jeunes femmes. La différence entre les agresseurs et les autres personnages masculins permet à ces derniers d'être considérés comme des héros, des « bons gars » et aux femmes d'être passives dans leur agression. Dans *Musée Eden*, le viol d'une prostituée par le personnage de Victor n'est pas nuancé. L'homme est toxicomane et trouve son plaisir dans la drogue et l'alcool. En aucun cas ce personnage n'interpelle la sympathie des téléspectateur.trices. Lorsque Victor viole la jeune prostituée, il est intoxiqué. En plus de cette scène, on peut apercevoir des moments où Victor frappe sa femme. Celle-ci trouve alors refuge dans les bras du journaliste qui la sauve de son dangereux mari. Lorsque Noum force une jeune serveuse du bar à danser avec lui, les soldats l'empêchent de lui faire du mal⁴⁵. Ils sont considérés comme des héros puisque la propriétaire, étant elle-même une femme, ne peut rien faire. Dans la série *Au nom du père et du fils*, un homme bat sa femme régulièrement. Personne au village ne l'aime. Philippe, le docteur, met un terme à ce comportement en le menaçant à plusieurs reprises. C'est

⁴³ Erika Ruth Sigurdson, « Violence and Historical Authenticity: Rape (and Pillage) in Popular Viking Fiction », *Scandinavian Studies*, n° 86 (2014), p.249-267.

⁴⁴ *Nos étés*, saison 2, ép.4.

⁴⁵ *À l'ombre de l'épervier*, ép.7.

donc lui, ce personnage aimé par la communauté, qui sauve la femme de son mari violent. C'est d'ailleurs ce dernier qui l'accueille dans sa maison pour qu'elle reprenne des forces. Ces portraits écartent l'expérience des personnages féminins qui servent davantage à confirmer le stéréotype de la victime jeune et jolie, sans importance dans l'intrigue de la série.

5.3.3 Représentation intime de l'expérience vécue et solidarité féminine

À de rares occasions, la référence au viol ou aux agressions sexuelles témoigne d'une solidarité féminine. C'est le cas dans l'exemple d'Anaïs. Le choix de s'attarder plus longuement à son expérience dans ce chapitre se justifie puisque c'est le seul viol intégralement présenté et pour lequel deux personnages impliqués sont au cœur de la série. Au début de la scène, Anaïs se recueille dans le cimetière, vêtue de blanc, symbole de la pureté et de la virginité de la jeune fille. Martin vient vers elle et l'invite à sortir en ville avec lui. Devant le refus de la jeune fille, il devient agressif. Il souhaite lui montrer ce qu'est « un vrai homme ». Il la prend par le cou et la taille et la couche par terre. La scène est entrecoupée d'une autre scène où l'on voit le personnage d'Évelyne, fruit de la relation sexuelle entre les deux personnages. Ce parallèle indique déjà au public les conséquences de l'agression sur la vie de plus d'une personne. La scène revient sur le visage d'Anaïs crispé de douleurs et les bruits de jouissance de Martin. Les téléspectateur.trices sont témoins extérieurs puisqu'on voit le corps des personnages cachés à travers les brins d'herbe. Il n'est donc pas impliqué dans l'action comme c'est souvent le cas. Plusieurs séries alternent entre un regard extérieur et une caméra offrant au public la perception de l'agresseur. Ce genre de plan érotise la violence sexuelle, ce qui n'est pas le cas ici contrairement à *Musée Eden* et *Au nom du père et du fils*. Finalement, Martin quitte le lieu en rattachant son pantalon et la caméra fait un gros plan sur le corps d'Anaïs. La robe blanche du début est maintenant sale, sa coiffure soignée est défaite. Elle porte sa main entre ses jambes pour la ressortir pleine de sang. Le sang qui coule désormais sur la robe illustre la perte de virginité de la jeune fille et procure une image angoissante. Toute la séquence est accompagnée d'une musique de suspense. La scène se termine par

l'intégration de tous les personnages féminins de la série, ancêtres et descendantes, qui entourent la jeune fille. Ce passage imagé évoque la solidarité féminine face à cette violence.

Figure 50

Les femmes de la famille d'Anaïs l'entourent après son viol



Source : *Nos étés*, saison 2, ép. 4.

Aucun homme n'est impliqué dans cette dernière séquence. Le message est clair : le viol est vécu par les femmes, elles peuvent comprendre. Ses ancêtres avant elles ont dû le vivre et sa descendance devra elle aussi y faire face. Cette image évoque l'idée qu'encore aujourd'hui, ces événements arrivent et que ce problème n'est pas réglé. Les mouvements de dénonciations comme #Me too n'ont pas encore eu lieu à l'époque où la série est tournée, pourtant cette idée de sororité des femmes entre elles évoque grandement les épisodes de manifestation contre les agressions sexuelles des dernières années.

Cette solidarité féminine revient dans la dernière saison des *Pays d'en haut* où l'on intègre explicitement le discours porté par un mouvement comme #MeToo. Dans ce cas précis, le personnage d'Aurélie dénonce les comportements déplacés du curé envers elle. Contrairement aux fictions précédentes, l'agression n'est pas un viol, ce qui suggère plusieurs types de comportements de harcèlement. La jeune femme apparaît à la fois comme une jeune femme active et courageuse par sa volonté d'accusation. À la suite de

son témoignage au journaliste Arthur Buies, elle apprend que le curé a déjà fait plusieurs victimes et que son interlocuteur souhaite envoyer les conclusions de son article au premier ministre afin de rendre l'affaire publique. La mère d'Aurélie s'inquiète que cette dernière soit la seule à accepter de voir son nom publié dans l'article :

Mère : Pi yen a pas une qui veut le dénoncer?

Arthur : Elles ont toutes peur de lui.

Mère : Je ne les blâme pas, mais ma pauvre petite fille va se ramasser toute seule.

Aurélie : il faut que je dise la vérité à tout le monde maman.

Mère : mais ça changera rien si tu es toute seule tu vas perdre ton honneur.

Arthur : Si je mets votre nom dans mon rapport, vous pourrez pu vous trouver de mari après.

Mère : Ça va te marquer pour la vie.

Aurélie : Non c'tun voyou ce curé-là, spa juste, spa correct il va recommencer avec plein d'autres si je fais rien⁴⁶.

La scène est d'autant plus touchante que l'identité narrative d'Aurélie s'est jusque-là centrée sur ses histoires de cœur. La possibilité qu'elle puisse ne jamais se marier ne l'empêche pas de vouloir faire cesser et condamner les actes du curé. Elle le fait pour toutes les autres et pour de futures victimes potentielles.

Au total, les séries présentent les agressions sexuelles comme une conséquence d'une crise de la masculinité et non une expérience vécue par la victime. La plupart des victimes présentes dans les séries de notre corpus ne portent pas de nom. Le corps de ces femmes n'apporte rien à la narration si ce n'est qu'une confirmation et une consolidation de la perception qu'une femme qui se fait agresser est jeune et jolie. Le cas d'Anaïs est unique parmi ceux que nous avons analysés puisqu'il est le seul à représenter les effets et les conséquences à long terme du traumatisme qu'elle a subi. Les conséquences de cet acte se répercutent dans sa vie sexuelle plusieurs années plus tard. Cet événement définit la trame narrative du personnage. L'impact psychologique du traumatisme de cet événement est partie intégrante de l'intrigue. Le viol devient ici une expérience féminine incarnée.

⁴⁶ *Les Pays d'en haut*, saison 6, ép.3, 14 :00.

Conclusion

Ce chapitre montre les manières dont sont intégrées différentes avancées féministes concernant le corps dans les fictions qui représentent une époque passée. Les fictions historiques télévisuelles québécoises sont bien au fait de représenter des discours féministes postérieurs à l'époque représentée dans les séries tout en gardant un souci d'historicité. Ainsi, l'intégration de ces propos à la trame narrative principale expose des héroïnes qui réagissent aux différentes normes de genre imposées aux femmes de leur époque. La contraception et l'interruption de grossesse trouvent leur place dans les séries de notre corpus. Par divers procédés narratifs, les séries mettent toutefois de l'avant une culpabilisation des femmes quant à la réappropriation de leur propre corps.

Présent à différents degrés, le traitement de l'image se caractérise généralement par le *male gaze*, ce qui minimise l'impact du discours féministe sur la représentation du corps. Le discours sur la sexualité féminine et le savoir qui s'y rattache sont aussi l'affaire des hommes. En effet, ce sont les médecins ou les prêtres qui expliquent le fonctionnement de la sexualité et les obligations qui y sont rattachées. Ce sont des hommes qui pratiquent les avortements (*Les Pays d'en Haut* et *Musée Eden*), ce sont eux qui ont les connaissances de l'anatomie sexuelle des femmes (*L'ombre de l'épervier*, *Musée Eden*) et finalement ce sont eux qui exigent une sexualité reproductive (*Au nom du père et du fils*, *Blanche*). Tenant compte d'une représentation de la sexualité féminine plus ouverte, dans laquelle des femmes expriment leur désir, le discours les concernant en est un qui s'ouvre de plus en plus. Pourtant la mise en image des scènes intimes, sauf dans le cas d'Émilie dans *Les filles de Caleb*, propose au public un regard voyeur qui consolide l'objectivation du corps féminin. Les séries historiques ne font pas exception à la règle puisqu'encore aujourd'hui, l'adoption d'une esthétique se rapportant au *female gaze* demeure encore très marginale.

Malgré tout, on note une croissance du discours concernant le désir sexuel. L'intégration de la masturbation féminine témoigne d'une agentivité sexuelle féminine. Les hommes mobilisent davantage un vocabulaire relatif au désir. Lors des relations hétérosexuelles, les personnages masculins expriment de manière récurrente leur attirance pour leur partenaire en utilisant des phrases comme : « j'ai envie de toi, tu es tellement belle ». La plupart des personnages féminins vont se contenter de répondre : « moi aussi ».

Encore une fois, la fiction présente un personnage masculin actif, initiateur des relations sexuelles avec un vocabulaire plus évocateur concernant ses désirs, alors que la femme confirme ce que lui dit son partenaire. Si la démonstration des agressions sexuelles féminines démontre une volonté de dénonciations de certains comportements majoritairement masculins, on y note également une érotisation de la violence. Seul le cas d'Anaïs s'attarde à démontrer une expérience de l'intime et des impacts du viol sur un corps traumatisé. La vision du violeur en tant qu'Autre sert à la glorification du héros masculin qui sauve la femme victimisée et sans défense. Le message est clair : un homme bien ne viole pas, les femmes sont en détresse. Les femmes qui se font agresser possèdent les mêmes caractéristiques : victimes sans défense, elles sont jeunes, jolies et minces. Leur corps témoigne d'une fragilité et leur sexe sert à démontrer leur infériorité. Les différents mouvements sociaux influencent les représentations de genre dans les fictions télévisuelles historiques, ces séries réaffirment un discours essentialiste sur le corps dans lequel la femme est fragilisée, sexualisée et objectifiée. L'esthétique narrative des séries démontre l'existence de plusieurs rapports de pouvoir genrés et coloniaux reliés à la représentation du corps. Ces constats viennent compromettre une partie du discours sur les avancées féministes dans les séries. Le corps des personnages féminins n'est pas entièrement réapproprié.

CONCLUSION

Cette thèse visait à mettre en lumière les discours sur le corps véhiculés dans sept séries de fictions télévisuelles historiques québécoises depuis 1990 : *Les filles de Caleb* (1990-91), *Blanche* (1993), *Au nom du père et du fils* (1993), *L'ombre de l'épervier* (1998), *Nos étés* (2005-08), *Musée Eden* (2010) et *Les Pays d'en haut* (2016-2021). À partir des 168 épisodes de ce corpus, nous avons réalisé une analyse qualitative diachronique des discours verbaux et visuels afin de répondre à la question: « comment les corps sont-ils représentés dans les fictions télévisuelles historiques québécoises et, par conséquent, quels modèles de rapports de pouvoir véhiculent-ils? ». À partir d'une approche féministe intersectionnelle, l'objectif principal de la recherche consistait à illustrer la diversité des récits concernant le corps à l'écran, en plus d'étudier les récits hégémoniques qui les accompagnent. Nous souhaitions également analyser les procédés techniques propres à la télévision mis en œuvre afin de consolider, déconstruire ou nuancer le rapport au passé et au corps et finalement réfléchir à l'instrumentalisation du corps dans les mythes et la culture populaire. Au terme de la thèse, nous sommes à même de valider notre hypothèse à savoir que malgré la représentation de modèles plus diversifiés dans les fictions télévisuelles historiques québécoises de 1990 à 2021, ces productions continuent à véhiculer une représentation traditionnelle du corps. Dans cette conclusion, nous revenons sur les trois objectifs de la thèse, nous exposons les limites de notre étude, en plus de formuler des pistes de réflexion pour des recherches futures.

Le premier objectif secondaire était d'analyser les procédés techniques propres à la télévision mis en œuvre dans les fictions historiques afin de consolider, déconstruire ou nuancer le rapport au passé et au corps. Notre thèse dégage les tendances et spécificités narratives des séries historiques québécoises depuis 1990. Le changement de paradigme télévisuel qui s'opère dans les années 1980 modifie les mises en scène du corps à l'écran.

Les transformations dans le monde de la technologie et les influences extérieures génèrent ce changement d'esthétisme. Ces facteurs mènent à une monstration du corps plus importante qui se concrétise par une surexposition de la violence et de la sexualité. Ces transformations influencent la transmission des référents du passé. D'une approche relative aux émotions à une stratégie qui s'articule autour de la pédagogie et de l'information, cette transition participe à modifier le discours sur le corps. La série de fiction télévisuelle permet, contrairement à d'autres médiums comme le cinéma, l'intégration d'une multiplicité d'histoires et de leur développement sur un temps long. Avec six saisons, *Les Pays d'en haut* favorisent l'intégration de nouvelles connaissances, comme dans l'exemple du vibrateur qui certes relève de l'anecdotique, mais qui s'inscrit dans une trame narrative évolutive.

Le deuxième objectif secondaire de notre étude était de montrer la diversité des récits concernant le corps à l'écran, en plus d'étudier les récits hégémoniques qui les accompagnent. Le corps gagne à être observé à l'aune des normes et des marginalités. D'emblée, notre corpus illustre un portrait homogène qui participe à l'ancrage de représentations construites selon un système hiérarchique des identités. Une fois admis, il est toutefois intéressant de réfléchir ces spécificités et de les lire sous un angle différent. À partir d'une approche féministe intersectionnelle, nous avons notamment mobilisé les concepts de *female gaze*, d'agentivité et de corps sensoriel afin de renouveler les perspectives réflexives. L'emploi de ces théories diversifie l'interprétation des récits sur le corps et permet d'en présenter des visions multiples. À cet effet, nous avons porté une attention particulière aux corps marginaux pour comprendre de quelles façons les productions télévisuelles négocient le rapport à l'Autre.

Le corps féminin est à la fois porteur d'un discours émancipateur, mais œuvre également à conforter les normes traditionnelles féminines. Les différentes productions mobilisent le corps comme vecteur des revendications féministes des cent dernières années. Si les discussions sur la contraception participent à un affranchissement du corps dans la majorité des fictions du corpus, les raisons pour y recourir se transforment à compter des années 2000. Dans les premières séries du corpus, la discussion sur les moyens « d'empêcher la famille » est mobilisée pour éviter qu'une mère qui a déjà

plusieurs enfants succombe à une énième grossesse. Dans les séries récentes de notre corpus, le contraceptif s'utilise afin de jouir d'une vie sexuelle plus libre. Le thème de l'avortement dans les trois dernières productions contribue à illustrer l'existence de cette pratique au tournant du XX^e siècle. D'une évocation dans le discours verbal à une monstration dans la dernière série du corpus, ces manifestations témoignent de l'intégration de nouvelles connaissances relatives au passé. L'ajout de ces thématiques n'intervient pas de la même façon dans d'autres séries qui représentent une époque contemporaine. Le discours progressiste sur le corps féminin dans les séries de fictions historiques augmente une impression de femmes plus fortes, plus courageuses puisque la trame exploite un passé où les femmes avaient moins de droits qu'aujourd'hui.

L'emploi de théories féministes dans la thèse contribue à offrir un regard progressiste du corps féminin à l'écran. L'agentivité de ces personnages féminins se définit d'abord dans la capacité à influencer son parcours personnel et à s'affranchir des contraintes et normes sociales. Elle se définit également dans la présentation d'un épanouissement corporel et dans l'exploration d'une sexualité nouvelle, loin des limites imposées par le genre et par la classe. Les personnages d'Émilie et de Nora témoignent de cette capacité d'action. Ces deux protagonistes expriment leurs désirs et leurs envies. Le discours sur les agressions sexuelles dans les séries *Nos Étés* et *Les Pays d'en haut* participe également à la mise en avant d'une expérience féminine extérieure à la mise en scène des agressions érotisées produites à travers le *male gaze* dépeintes dans la majorité des productions historiques. Avec les récits d'Anaïs et d'Aurélie, on met en scène un point de vue féminin et l'expression d'une solidarité par le partage d'une expérience corporelle, émotionnelle et intellectuelle.

Le corps féminin incarne des valeurs progressives modernes et revendicatrices, mais également des valeurs traditionnelles et conservatrices. Nous notons un paradoxe entre le discours sur la figure de la femme forte, stable et féconde développée dans la littérature scientifique et la mise en scène du corps féminin à l'écran. Nous avons relevé une série de caractéristiques récurrentes à travers les différents chapitres qui mène à un modèle de corps construit par le *male gaze*. Si quelques personnages féminins secondaires ne répondent pas aux normes de beauté, toutes celles qui jouent un rôle principal

correspondent aux standards en vigueur et répondent à une féminité valorisée qui s'illustre dans un corps blanc, jeune, mince, avec toutes ses capacités. Seul le personnage de Nora fait figure d'exception avec son corps handicapé.

À travers une représentation traditionnelle du genre, ces corps sont présentés comme objets de désir. Que ce soit dans un choix de vêtements subjectif, dans les regards des personnages masculins, ou dans des plans de caméras qui les érotisent, les corps féminins se positionnent plus souvent désirables que désirants. Leur fragilité se pose comme un élément récurrent qui traverse les différents chapitres. Cette caractéristique se déploie lorsque les femmes sont enceintes, malades ou dans l'incapacité à procéder à certaines tâches comme porter des valises. À travers la démonstration des violences sexuelles, les fictions prônent une victimisation du corps féminin. Les femmes subissent des sévices et ne parviennent pas à se défendre, soit parce que l'agresseur est plus fort, soit parce qu'elles sont mortes. Ces manifestations se perçoivent davantage dans les fictions d'après 2000. La mise en scène esthétique des corps féminins violentés participe à une hiérarchisation de ces derniers. Le corps féminin s'ancre enfin dans une valorisation du *care*. Si certains personnages le manifeste dans un corps enceint, d'autres le reproduisent dans la pratique de leur métier ou dans le port d'un uniforme d'infirmière. On note une performance du genre qui s'illustre dans des mouvements qui se veulent rassurants, lents et doux. La proximité entre le corps des femmes et celui des enfants ou des patients dans le cas de Blanche témoigne de cette éthique du *care*. Ces images favorisent une démonstration de valeurs traditionnelles féminines et conservatrices et participent à une esthétisation patriarcale du corps. Ces protagonistes véhiculent des idéaux qui peuvent parfois relever de la nostalgie ou à tout le moins confortent les conceptions préalables¹.

Le corps masculin porte également des récits hégémoniques qui se traduisent par une démonstration de la force, de l'endurance et de la souffrance. La multiplication des récits qui mettent en scène le corps des hommes et le défrichement du territoire participe à l'affirmation du rôle historique de ces derniers. La force des personnages masculins

¹ Aeleah Soine, "When Women were Nurses: Gender Nostalgia, and the Making of Historical Heroines", dans Katherine Byrne, Julie Anne Taddeo, and James Leggot, *Diagnosing History Medicine in Television Period Drama*, Manchester, Manchester University Press, 2022, p.130.

s'affirme lorsqu'ils défrichent le territoire et donc s'inscrit dans un cadre spécifique à ce type de productions. Si le corps des femmes porte les récits sur l'évolution des revendications féministes, celui des hommes illustre l'histoire et le développement de la province. Ainsi le corps des femmes est lié au récit national proprement féminin qui est celui de l'intime et de la maternité et celui de l'homme au grand récit historique national.

Dans les séries de notre corpus, l'évolution du discours sur la masculinité se situe davantage dans une expression plus grande des émotions et une redéfinition de la paternité plutôt que dans une transformation des représentations du corps. On remarque également une plus grande diversité des corps masculins, notamment avec les dernières séries du corpus qui comptent davantage de personnages. Des protagonistes principaux comme le Dr Boyer dans *Musée Eden*, le curé Labelle et le Dr. Cyprien dans *Les pays d'en haut* témoignent de cette diversité sans remettre en question les valeurs dites masculines. Si ces séries mettent également en scène plus de personnages féminins, leurs corps répondent davantage à un modèle unique dont nous avons posé les caractéristiques plus tôt.

Malgré une diversification des corps masculins, nous notons des normes qui s'y inscrivent. Ces dernières sont transmises de manière différente au tournant des années 2000 où la violence prédomine au sein des récits qui présentent une époque passée. Les corps des personnages masculins des fictions *Nos étés*, *Musée Eden* et *Les pays d'en haut* s'inscrivent dans cette tendance. Le corps marqué par les coups, les cicatrices et le sang participe à la performance d'une masculinité définie par le sacrifice, la force et l'endurance. La capacité de résistance à la douleur et la souffrance silencieuse définissent les personnages principaux de notre corpus. Le corps porte les traces du combat, ce qui œuvre à la promotion de sa puissance, sa résistance et sa résilience. Le corps masculin des personnages canadiens-français se définit également dans son rapport à l'Autre. À l'exception de *Musée Eden*, les personnages secondaires de l'Anglais, de l'Américain, mais également du citadin ne表演ent pas une masculinité valorisée. Ils ne répondent pas à l'image de l'homme fort viril qui s'adapte aux rigueurs du climat. La virilité des personnages principaux s'affirme dans la démonstration d'une sexualité performante hédonormative.

L'application d'une analyse intersectionnelle nous permet de croiser les multiples couches d'oppression et de privilèges basées sur le genre, la race, la classe, la sexualité et l'âge qui structurent les représentations dans les fictions. Cette approche nous a mené à questionner la présence de corps marginaux afin de comprendre comment les fictions négocient l'altérité. Dans les séries, on retrouve la présence de classes différentes. La classe est l'un des vecteurs identitaires où le statut participe à l'octroi de privilèges. Toutefois, dans les fictions historiques, les personnages qui appartiennent à des milieux plus aisés ne sont pas valorisés. La distinction entre les classes trace une ligne plus franche entre les genres. Ainsi, les femmes sont davantage ancrées dans une représentation fragile du féminin mis en image par Camille, Florence, les deux personnages principaux de *Musée Eden*, certaines femmes de *Nos étés* et Amanda la femme de Philippe dans *Au nom du père et du fils*. La femme canadienne-française, celle qui vit en région, est plus forte, plus à l'aise de bouger, moins contrainte. Le choix des vêtements et la liberté de mouvement influencent également la mise en scène des corps plus délicats et parfois plus sexualisés. Les grands espaces favorisent la production et l'affirmation d'une masculinité hégémonique blanche. Ces critères s'imposent comme caractéristiques du modèle de masculinité tel qu'exploité dans l'imaginaire collectif. Les corps masculins qui appartiennent à une classe supérieure ne s'inscrivent pas dans cette vision. Leur corps exprime l'incompétence et l'incapacité de performer une masculinité valorisée.

L'hétéronormativité prédomine dans tous les récits principaux de notre corpus. Toutefois l'intégration dans la trame narrative du couple lesbien entre Donatiennne et Paquerette offre l'occasion de réfléchir aux façons dont la fiction historique négocie un modèle de sexualité différent. Si les deux personnages impliqués discutent à quelques reprises de leur situation, ce sont les propos du médecin ou du psychiatre qui évoquent de manière indirecte la relation. La lecture d'un article de journal sur l'institut psychiatrique à Morin-Heights exemplifie également la discussion par un personnage extérieur à la situation. C'est donc à travers le récit des autres personnages et d'objets comme un article de presse que se développe le sujet. Le ton employé pour aborder la relation entre deux femmes marque la différence avec les relations hétérosexuelles. Au départ, le récit s'élabore de façon humoristique. Les scènes intimes entre un homme et une femme ne se définissent pas à travers un prisme humoristique. Au terme de la série, lorsque Donatiennne

est enfermée à l'asile, le ton change dramatiquement. La série expose alors une justification médicale du corps « hors-norme » lesbien qui autorise son contrôle pour le bien de tou.tes.

On note une différence marquée entre les corps autochtones et ceux des allochtones. Au cours des années 1990, les personnages allochtones portent un discours rempli de stéréotypes. Dans le discours verbal, le corps autochtone se caractérise par la saleté ou l'infantilisation. Lorsqu'il devient visible, il s'avère faible, inférieur et répond aux stéréotypes tels l'alcoolisme et l'incapacité. Cette dépréciation se perçoit également dans le discours sur la médecine où les pratiques autochtones sont dévalorisées au profit de la médecine occidentale. Le langage saccadé employé par les personnages autochtones dans la série *Au nom du père et du fils* participe également à définir son altérité. La série *Les Pays d'en haut* renégocie le rapport au corps autochtone. Le personnage de Bill Wabo incarne un discours postcolonial. Son corps, s'il est clairement identifié à son origine, se compare à celui d'Alexis, le héros. Il ne se positionne pas pour autant comme le faire-valoir de l'homme allochtone. Dans la quatrième saison, Bill Wabo et les hommes de sa communauté portent un discours sur le territoire non cédé et les corps présents à l'écran témoignent d'une capacité d'action. À travers ces scènes, le récit favorise une meilleure intégration de la mémoire autochtone. En abordant de cette façon le corps autochtone, la série permet un questionnement réel sur la situation autochtone et non simplement une reprise de clichés; elle conscientise et critique l'histoire qui se matérialise dans des corps auparavant inactifs.

Les corps masculins et féminins autochtones ne répondent pas aux mêmes stéréotypes dans les séries de notre corpus. Les femmes autochtones incarnent une sexualisation et une objectification plus importante, elles exposent davantage leur nudité et les scènes qui montrent des relations sexuelles se produisent avec un homme blanc, dans la nature. Dans le cas du personnage de Rachel, la série *Nos étés* va au-delà de la stéréotypisation et articule une réelle assimilation du corps autochtone. Au début de la série, elle répond aux clichés du corps autochtone par l'illustration d'un corps sale et son association aux enfants, bien qu'elle soit déjà une jeune adulte. Lorsqu'elle arrive à la villa des Desrochers, on la lave, on lui enlève ses poux et on l'habille. À ce stade, on opère un

contrôle sur son corps, mais elle continue de s'identifier à sa communauté autochtone. À la suite de sa première relation sexuelle avec M. John, le propriétaire de la villa, elle se transforme jusqu'à ne plus faire référence à ses origines. Son corps performe une féminité blanche classique. Comme les trames narratives de *Musée Eden* ou *Les Pays d'en haut* n'intègrent pas de personnages féminins autochtones parlants, nous ne pouvons pas constater un changement de ton dans les fictions de notre corpus. De ce fait, le corps féminin autochtone n'évolue pas. À l'exception de l'évocation malécite à une reprise dans *Nos étés*, les autochtones répondent aux mêmes représentations qui sont conformes à un imaginaire colonial. Si de nouveaux récits s'intègrent peu à peu à ces représentations du passé, la présence de certains référents demeure au même titre que certains mythes.

Le troisième objectif secondaire de la thèse visait à produire une réflexion sur l'instrumentalisation du corps dans les mythes et la culture populaire. Le mythe du coureur des bois ou de l'homme des bois tel qu'imaginé dans la culture populaire se manifeste principalement à travers les personnages d'Ovila, de Noum et d'Alexis. Les deux premiers se définissent par un corps qui a besoin de l'ailleurs pour se sentir libre. En contrepartie, dans les derniers épisodes des séries, lorsqu'ils se retrouvent dans l'espace domestique, ils s'intoxiquent avec de l'alcool, leurs corps instables expriment un échec de la masculinité. Ils abordent une position de honte, de soumission devant leur femme qui s'explique par une présence trop imposante du corps maternel dans les différentes sphères. Le mythe du coureur des bois dans ce cas va de pair avec celui du matriarcat et s'inscrit dans des corps masculins déchus, conséquence d'une relation tragique où l'espace régit les corps selon le genre. Le matriarcat s'incarne dans le personnage d'Émilie et de Pauline sous les traits de femmes en colère qui doivent gérer seules leur foyer. La nature du pouvoir féminin se situe au sein de la structure familiale, dans la sphère privée, et s'incarne donc dans un corps confiné à l'espace domestique.

Le mythe du matriarcat s'inscrit de manière différente dans le corps des personnages féminins de la série *Les Pays d'en haut*. Il s'agit d'un matriarcat en mouvement. Les personnages féminins comme Délima et Caroline exercent une autorité (ou à tout le moins une impression de contrôle) sur les personnages masculins du village. Elles ne dirigent pas la famille puisqu'elles ne sont pas mères, mais influencent le

comportement des hommes autour d'elles —ou à tout le moins leur mari. Le corps maternel n'incarne plus le mythe. Le rapport aux personnages masculins témoigne de l'une des différences les plus marquées en comparaison aux fictions des années 1990. Ainsi, dans cette série, la confrontation à l'autorité féminine ne présente pas des corps masculins soumis et incapable de s'affirmer. La fiction opte plutôt pour un ton humoristique et non dramatique. Les personnages masculins n'éprouvent pas de souffrance au vu de leur situation.

Avec cette recherche, nous croyons être à même de démontrer que malgré la représentation de discours plus diversifiés sur le corps dans les fictions télévisuelles historiques québécoises de 1990 à 2021, ces productions continuent de véhiculer un discours sur les normes et les marginalités. La simple inclusion de corps différents ne contribue pas à reconfigurer les modèles. Au contraire, elle œuvre à la confirmation de certains stéréotypes. Nonobstant l'intégration d'une histoire plus complexe et l'intégration de nouveaux récits dans *Les Pays d'en haut*, les mythes propres à la culture ne disparaissent pas, ils se renégocient.

Malgré une volonté sincère de dépeindre un portrait le plus juste possible du discours sur le corps dans les séries de fictions télévisuelles historiques québécoises, notre projet de recherche comporte des limites. La première concerne la diversité de notre corpus. En dépit d'une composition de plusieurs productions, il demeure restrictif quant à l'origine des œuvres. Au cours des dernières années, les productions historiques internationales par leur nombre impressionnant intègrent davantage des mémoires qui sont marginalisées que les productions de notre corpus. Une comparaison entre celles-ci et nos séries pourrait enrichir les réflexions. Si nous faisons mention de ces productions à quelques reprises dans la recherche, nous n'en produisons pas une analyse détaillée. L'objectif principal de la thèse visait à comprendre l'évolution des récits sur le corps. Nous avons donc préféré un corpus sur le plus long terme plutôt qu'une sélection plus diversifiée qui se concentre sur un plus court laps de temps. Aussi l'analyse d'une même période représentée, dans notre cas 1850-1950, offre une vision plus juste de la négociation des récits et de la consolidation de certains événements passés et témoigne davantage de

l'influence de la période de production, ce qui démontre également le caractère sans cesse reconstruit de la mise en scène du passé.

Nous avons choisi de situer le corps au centre de notre recherche. Ce faisant, certaines caractéristiques relatives aux divers vecteurs identitaires ont pu être écartées. Comme nous l'avons rapidement expliqué, les plus grandes transformations qui apparaissent chez les personnages masculins au cours des trente dernières années relèvent davantage du plan émotionnel. Toutefois nous persistons à croire que l'analyse du corps nous a permis de développer d'autres récits, par exemple une relation d'agentivité entre le corps féminin et la nature.

Au terme de cette thèse, nous aimerions proposer quelques pistes de réflexion pour de futures recherches sur le corps dans les séries de fiction historique télévisuelles. Dans le cadre de ce projet, nous situons le corps à travers une perspective féministe intersectionnelle en plus d'exposer l'altérité et les normes qui nous semblent pertinentes à la réponse de nos objectifs. Appréhender le corps sous un autre angle élargirait le champ des possibilités. Nous sommes conscients de mettre en lumière le caractère construit du corps par l'emploi des catégories qui ont pour effet de perpétuer un cadre binaire, ainsi que les normes déjà existantes. À partir d'une application de théories queer, le corps pourrait être questionné afin de dévier des présupposés, ce qui pourrait enrichir les réflexions en plus de désessentialiser les représentations à l'écran. L'application de cette approche permettrait de ne pas réfléchir les corps sous l'angle de la différence, mais plutôt questionner ce qui n'apparaît pas à l'écran, les expériences invisibilisées².

Une autre piste de réflexion que nous aimerions soumettre concerne une étude de ce qui ne se rend pas jusqu'à l'étape de la télévision. Comme nous l'avons déjà soulevé, les séries de fictions historiques sont considérées comme un genre sérieux et, au Québec, sont confiées à des équipes majoritairement masculines, si ce n'est qu'uniquement masculines. Les recherches sur la production télévisuelle nonobstant l'angle d'approche

² Sean Griffin, *Hetero: Queering Representations of Straightness*, Albany, State University of New York Press, 2009, 270 p.; Stéfany Boisvert, « "I can't control my body, and it does all these things." Penser le potentiel de (dé)construction des normes de genre et de représentation du désir au féminin dans les séries pour adolescent·e·s de la télévision en ligne », *Tangence*, n°128 (2022) : 91-114.

portent sur des créations qui sont diffusées. Nous proposons de s'attarder aux projets qui ne sont pas retenus, d'en observer l'identité des porteur.euses et également quels récits, quelles mémoires souhait-ils ou elles mettre de l'avant. Le chroniqueur Hugo Dumas faisait part de la rumeur d'une nouvelle version des *Filles de Caleb*³. Le projet déposé à Netflix visait à illustrer le récit du point de vue masculin, celui d'Ovila. Cette idée, qui n'a pas eu de suite à l'heure du dépôt de la thèse, nous porte tout de même à nous questionner quant à l'acceptation des différents récits particulièrement dans le cadre de ce type de séries.

En conclusion, une série comme *Les Pays d'en haut* se pose comme un matériau de choix afin de comprendre de quelles façons les représentations du passé se construisent en fonction des nouvelles réalités contemporaines. Cette série témoigne également de réactions à l'encontre d'une vision trop progressiste, trop féministe du passé québécois. La censure du deuxième épisode des *Filles de Caleb* sur la plateforme Netflix à cause d'un visage peint en noir qui rappelle la tradition raciste du *blackface* a ramené des discours populistes qui ouvrent plus largement sur un questionnement quant à la représentation de l'histoire dans l'espace public et sur les manières de la mettre en scène. Dans ce contexte, l'interrogation et la contextualisation des référents identitaires demeureront toujours pertinentes afin d'établir le juste milieu pour de ne pas oublier une histoire nationale, mais également pour ne pas laisser les autres mémoires qui sont pour l'instant marginalisées comme celles des autochtones.

³ Hugo Dumas, « Séries de fiction Les multiples visages de la paternité », *La Presse* (15 juin 2023), <https://www.lapresse.ca/arts/television/2023-06-15/series-de-fiction/les-multiples-visages-de-la-paternite.php> (page consultée le 23 novembre 2024)

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Documents audio-visuels

- BOYER, Anne, Michel D'ASTOUS (scénaristes). *Nos étés*. [enregistrement vidéo], Montréal, Duo Productions et Cirrus Communications, 2005-2008. 29 épisodes.
- BEAUDIN, Jean (scénariste). *Les filles de Caleb*. [enregistrement vidéo], Montréal, Cité Amérique, Radio-Canada, 1990-1991. 20 épisodes.
- DESJARDINS, Gilles (scénariste). *Musée Eden*. [enregistrement vidéo], Montréal, Production Sovimage, Radio-Canada, 2010. 9 épisodes.
- DESJARDINS, Gilles (scénariste). *Les Pays d'en haut*. [enregistrement vidéo], Montréal, Productions Sovimage et Encore Télévision, Radio-Canada, 2016-2018. 52 épisodes.
- Enjeux, « Mou, perdant, torturé : l'homme dans les téléromans ». [enregistrement vidéo], Montréal, Radio-Canada, 1998, 15 min.
- FOURNIER, Guy et Robert FAVREAU (scénaristes). *L'ombre de l'épervier*. [enregistrement vidéo], Montréal, Verseau International, radio-Canada, 1998. 13 épisodes.
- HÉROUX, Claude (scénariste). *Au nom du père et du fils*. [enregistrement vidéo], Montréal, Communications Claude Héroux International, 1993. 13 épisodes.
- PELLETIER, Louise et Andrée PELLETIER (scénaristes). *Blanche*. [enregistrement vidéo], Montréal, Cité Amérique, Radio-Canada, 1993. 11 épisodes.
- MCQUADE, Pénélope (Animatrice). « Comment Gilles Desjardins a travaillé sur la série Les pays d'en haut ». [Enregistrement sonore]. Montréal, Radio-Canada, 15 janvier 2021, 21 min.

Articles de journaux

- « Les arts et spectacles ». *Le Soleil* (Québec), lundi 31 janvier 1994 : B-6.
- « Beta, VHS ou vidéo disque... derrière un choix une logique ». *La Presse* (Montréal), 10 octobre 1984 : G-2.

- « Bientôt à l'écran ». *La Presse* (Montréal), 14 décembre 1997 : B-3.
- BOCK-CÔTÉ, Mathieu. « Les filles de Caleb, la dernière victime des wokes ». *Journal de Montréal* (14 octobre 2022). <https://www.journaldemontreal.com/2022/10/14/les-filles-de-caleb-dernieres-victimes-des-wokes> (page consultée le 4 mars 2024).
- CAUCHON, Paul. « Télévision - Une quatrième et dernière saison pour Nos étés ». *Le Devoir* (23 janvier 2007). <https://www.ledevoir.com/culture/medias/128307/télévision-une-quatrième-et-dernière-saison-pour-nos-étés> (Page consultée le 25 octobre 2024).
- COUSINEAU, Louise Cousineau. « La Gaspésie en vedette dans une télésérie L'Ombre de l'épervier est une saga d'amour et de révolte ». *La Presse* (Montréal), 20 septembre 1997 : D-2.
- DASSYLVIA, Martial. « Au pays d'Émilie Bordeleau ». *La Presse* (Montréal), samedi 25 mai 1991 : 4.
- DES RIVIÈRES, Paul. « Le goût amer de l'Histoire ». *Le Devoir* (Montréal), 7 mars 1993 : C-2.
- DOSTIE, Bruno. « 6,3 millions pour cinq épisodes - Marina Orsini : d'Émilie à Shehaweh, une amérindienne déchirée entre deux identités... ». *La Presse* (Montréal), samedi 1^{er} août 1992 : D3.
- DUMAS, Hugo. « Séries de fiction : Les multiples visages de la paternité », *La Presse* (15 juin 2023). <https://www.lapresse.ca/arts/television/2023-06-15/series-de-fiction/les-multiples-visages-de-la-paternite.php> (page consultée le 23 novembre 2024).
- DUMAS, Hugo. « Netflix joue au curé avec Les filles de Caleb ». *La Presse* (17 octobre 2022). <https://www.lapresse.ca/arts/chroniques/2022-10-17/netflix-joue-au-cure-avec-les-filles-decaleb.php> (page consultée le 4 mars 2024).
- DUMAS, Hugo. « Un western des pays d'en haut ». *La Presse* (2 mai 2015). <https://www.lapresse.ca/debats/chroniques/hugo-dumas/201504/29/01-4865400-un-western-des-pays-den-haut.php> (page consultée le 4 mars 2024).
- DU RUISEAU, Olivier. « Le retrait d'un épisode des « Filles de Caleb » continue de faire réagir ». *Le Devoir* (13 octobre 2022). <https://www.ledevoir.com/culture/écrans/763965/le-retrait-d-un-episode-des-filles-de-caleb-continue-de-faire-reagir#:~:text=Netflix%20a%20> (page consultée le 4 mars 2024).
- FESSOU, Didier. « Silence on tourne! ». *Le Soleil* (Québec), 20 septembre 1997 : D-4.
- MALAVOY, Tristan. « L'auteur derrière les Pays-d'en-Haut » *L'Actualité* (11 janvier 2016). <https://lactualite.com/culture/5-emissions-pour-verser-une-larme-de-rire-ou-demotion/> (page consultée le 23 novembre 2024).
- MEUNIER Hugo. « Accoucher en nature ». *Urbania* (22 février 2022). <https://urbania.ca/article/accoucher-en-nature> (page consultée le 23 novembre 2024).

- MEUNIER, Hugo. « Les filles de Caleb » sur netflix: Audelà du blackface ». *Urbania* (14 octobre 2022). <https://urbania.ca/article/les-filles-de-caleb-sur-netflix-au-dela-du-blackface> (Page consultée le 6 novembre 2024).
- NÉRON, Carol. « Si les cons et Jean-Paul avaient des ailes... ». *Le quotidien* (Saguenay-Lac-St-Jean), 9 février 1988 : 8.
- NICOLAS, Emilie. « Questionner comme Émilie Bordeleau ». *Le Devoir* (20 octobre 2022). <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/765691/chronique-questionner-comme-emilie-bordeleau> (page consultée le 4 mars 2024).
- « Nos choix à la télé », *Le Devoir* (Montréal), 18 novembre 1993 : B.7.
- PAQUIN, Marie-Lyse. « Les filles de Caleb : Faites des enfants, qu'ils disaient! ». *Ici ARTV* (19 décembre 2022). <https://ici.artv.ca/blogue/les-filles-de-caleb-faites-des-enfants-qui-disaient/> (page consultée le 13 octobre 2024).
- PRADIER, Samuel. « La vraie nature de Séraphin ». *Le journal de Montréal* (14 décembre 2016). <https://www.journaldemontreal.com/2016/12/14/la-vraie-nature-de-seraphin> (Page consultée le 7 août 2024).
- Publi-reportage. « Le village d'Émilie ». *Le Nouvelliste* (Trois-Rivières), 15 juin 1991 : 6A.
- SIAG, Jean. « Épisode retiré des Filles de Caleb : « C'est une erreur de vouloir effacer l'histoire », croit Roy Dupuis ». *Le Soleil* (13 octobre 2022). <https://www.lesoleil.com/2022/10/14/episode-retire-des-filles-de-caleb--cest-une-erreur-de-vouloir-effacer-lhistoire-croit-roy-dupuis-9485fc1884da2f5c73299aee71a00b11/> (page consultée le 4 mars 2024).

Romans

- AUDET, Noël. *L'ombre de l'épervier*. Montréal, Québec/Amérique, 1988. 514 p.
- COUSTURE, Arlette. *Les filles de Caleb : Le cri de l'oie blanche*. Montréal, Québec/Amérique, 1986, 553 p.
- COUSTURE, Arlette. *Les filles de Caleb : Le chant du coq*. Montréal, Québec/Amérique, 1985. 526 p.
- GRIGNON, Claude-Henri Grignon. *Un homme et son péché*, Montréal, Les éditions du Totem, 1933. 160 p.
- OUELLET, Francine. *Au Nom du Père et du Fils*. Montréal, La Presse, 1988. 626 p.

ÉTUDES SCIENTIFIQUES

- ADDISON, Heather, Mary Kate GOODWIN-KELLY et Elaine ROTH, dir. *Motherhood Misconceived: Representing the Maternal in U.S. Films*. New York, SUNY Press, 2009. 277p.
- ALLEN, Louisa. « Young People and Sexual Pleasure in Netflix's Sex Education, *Sex Education*, (2024). DOI: <https://doi.org/10.1080/14681811.2024.2381194> (Page consultée le 23 novembre 2024).
- AMOSSY, Ruth et Anne HERSCHEBERG PIERROT. *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Paris, Armand Colin, 2021. 160p.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York, Éditions Verso, 2006 (1983). 256p.
- ANDRIEU, Bernard. « Préface. Trop de corps ? ». Caroline Doucet et Jean-Luc Gaspard, dir., *Pratiques et usages du corps dans notre modernité*, Toulouse, ERES, 2009 : 7-16.
- ANDRIJASEVIC, Rutvica. « La gestion des corps : genre, images et citoyenneté dans les campagnes contre le trafic des femmes », dans Hélène Rouch, dir. *Le corps entre sexe et genre*. Paris, L'Harmattan, 2005 :85-104.
- ARMBRUSTER, Stefanie. *Watching Nostalgia: An Analysis of Nostalgic Television Fiction and Its Reception*. Bielefeld, Transcript, 2016. 436p.
- AUBRY, Danielle. « Les meilleures séries télévisuelles québécoises de grande écoute (1986-2003) ». Elaine Després, Marie-Chritine Lambert-Perreault, Jérôme-Olivier Allard et Simon Harel, dir. *Télé en séries*. Montréal, XYZ éditeur, 2014 :433-453.
- AUGER, Anne-Marie. « Le nerf du corps : racines, correspondances et contamination des images de folles au cinéma ». Mémoire de maîtrise (études cinématographiques), Université de Montréal, 2012. 106p.
- BAILLARGEON, Denyse. *Brève histoire des femmes au Québec*. Québec, Les éditions du Boréal, 2012. 281p.
- BAILLARGEON, Denyse. « Fréquenter les Gouttes de lait. L'expérience des mères montréalaises, 1910-1965 ». *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 50, n°1 (été 1996) : 29-68.
- BARETTE, Pierre. « Cinéma et séries télé au Québec : entre tradition et mondialisation ». *Spirale*, n° 285 (hiver 2024) :38-43
- BARETTE, Pierre et Yves PICARD. « La série québécoise du nouveau millénaire: une sériétélé distinctive ». *Alternative Francophone*, vol.1, n° 8 (2014) : 108-126.
- BARIL, Alexandre. « Sexe et genre sous le bistouri (analytique) : interprétations féministes des transidentités ». *Recherches féministes*, vol. 28, n° 2 (2015) : 121-141.
- BARIL, Audrey. « De la construction du genre à la construction du “sexe” : les thèses féministes postmodernes dans l’œuvre de Judith Butler ». *Recherches féministes*, vol.20, n° 2 (2007): 61–90.

- BARNETT, Katie. *Fathers on Film: Paternity and Masculinity in 1990s Hollywood*. London, Bloomsbury Publishing, 2021. 272p.
- BEDDOWS, Amy, « Forget TV, it Will Never Show you the Experience of the Victim: Representations of Rape in *Mindhunter* ». *Journal of Gender-Based Violence*, n°3 (2019): 129-141.
- BÉLANGER, Anouk et Lisa SUMMER. « De la Taverne Joe Beef à l'Hypertaverne Edgar. La taverne comme expression populaire du Montréal industriel en transformation ». *Globe: Revue internationale d'études québécoises*, vol. 9, n° 2 (2006): 27-48.
- BELL, Erin et Ann GRAY. *Televising History Mediating the Past in Postwar Europe*. London, Palgrave Macmillan, 2010. 296p.
- BENSON-ALLOT, Caitlin. « No Such Thing Not Yet: Questioning Television's Female Gaze ». *Film Quarterly*, vol. 71, n° 2 (2017):65-71.
- BEYLOT, Pierre et Raphaëlle MOINE, dir. *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran: contours et enjeux d'un genre intermédiaire*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009. 244p.
- BILGE, Sirma. « Le blanchiment de l'intersectionnalité ». *Recherches féministes*, vol.28 (2015): 9-32.
- BILGE, Sirma. « Théorisations féministes de l'intersectionnalité ». *Diogène*, n° 225 (2009): 70-88.
- BILGE, Sirma et Patricia HILL COLLINS. *Intersectionality*. Polity Press, Cambridge, 2016. 304p.
- BOCK, Gisela. « Les dichotomies en histoire des femmes : un défi ». *Clio*, n°32 (2010) : 53-88.
- BOGLE, Donald. *Primetime Blues: African Americans on Network Television*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2015. 512p.
- BOISVERT, Stéfany. « “I can’t control my body, and it does all these things.” Penser le potentiel de (dé)construction des normes de genre et de représentation du désir au féminin dans les séries pour adolescent·e·s de la télévision en ligne », *Tangence*, n°128 (2022) : 91-114.
- BOISVERT, Stéfany. « Les paratextes ont-ils un genre? Les sites web de séries télévisées québécoises et l’« identité » des contenus convergeants ». Marta Boni dir. *Formes et plateformes de la télévision à l’ère du numérique*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020 : 224-246.
- BOISVERT, Stéfany. « Les masculinités télévisées et les paradoxes contemporains du genre : Une analyse comparative des identités narratives dans les fictions sérielles nord-américaines (Québec, Canada, États-Unis) ». Thèse de doctorat (communication), Université du Québec à Montréal, 2017. 581p.
- BONI, Marta, dir. *Formes et plateformes de la télévision à l’ère numérique*. Rennes, Presse universitaires de Rennes, 2020. 352p.

- BOUCHARD, Gérard et Bernard ANDRÈS. *Mythes et sociétés des Amériques*. Montréal, Québec Amérique, 2007. 432p.
- BOUCHER, François-Emmanuël. « Blood, muscles and porn : Spartacus et l'imaginaire de l'esclavage contemporain ». François-Emmanuel Boucher, Sylvain David et Maxime Prévost, dir. *Les téléséries L'historicité des communautés imaginaires*. Nota Bene, Montréal, 2016 : 163-181.
- BOUCHER, François-Emmanuel, Sylvain DAVID et Maxime PRÉVOST. *Les téléséries : l'historicité des communautés imaginaires*. Nota Bene, Montréal, 2016. 253p.
- BOUTET, Marjolaine, Laurence CROS et Marie-Jeanne ROSSIGNOL. « Fiction historique anglo-américaine : culture populaire au service de l'Histoire ou derniers feux d'une hégémonie culturelle ? ». *Le Temps des médias*, vol.2, n° 37 (2021) :6-20.
- BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York, Basic Books, 2001. 432p.
- BRÉDIF, Hervé. *Réaliser la terre: Prise en charge du vivant et contrat territorial*. Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022. 411p.
- BREY, Iris. *Le regard féminin : une révolution à l'écran*. Paris, Éditions de l'Olivier, 2020. 252p.
- BREY, Iris. *Sex and the series: sexualités féminines, une révolution télévisuelle*. Mionnay, Soap Éditions, 2016. 248p.
- BRIEX, Michel. « Quand accoucher rime avec maltrater : les douleurs de l'enfantement ». *Spirale*, n° 62 (2012) :11-15.
- BUJOLD, Pascale. « La dénaturalisation des stéréotypes masculins dans la série télévisée québécoise Minuit, le soir ». Mémoire de maîtrise (communication), Université du Québec à Montréal, 2018. 118p.
- BURCH, Noël et Geneviève SELLIER. *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris, Vrin, 2009. 128p.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. New York, Routledge, 1990. 236p.
- BYRNE, Katherine et Julie Anne TADDEO. *Rape in Period Drama Television: Consent, Myth, and Fantasy*. London, Rowman and Littlefield, 2022. 154p.
- BYRNE, Katherine et Julie Anne TADDEO, « Calling #TimesUp on the TV Period Drama Rape Narrative ». *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, vol.14, n° 3 (2019): 379-398.
- BYRNE, Katherine, Julie Anne TADDEO et James LEGOTT. *Diagnosing History Medecine in Television Period Drama*. Manchester, Manchester University Press, 2022. 304p.
- BYRNE, Katherine, James LEGOTT et Julie Anne TADDEO. *Conflicting Masculinities: Men in Television Period Drama*. London, Bloomsbury Publishing, 2018. 320p.
- CALDERON, Sara. « Corps et hétéronormativité dans XXY et Le médecin de famille de Lucia Puenzon ». *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, n° 3 (2016) :179-196.

- CAMPION, Bernard. *Le concept HBO*. Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018. 234p.
- CARDIN, Martine Cardin, dir. *Médias et patrimoine : le rôle et l'influence des médias dans la production d'une mémoire collective*. Québec, Institut sur le patrimoine culturel et Chaire UNESCO en patrimoine culturel, 2003. 230p.
- CARRIÈRE, Louise. *Femmes et cinéma québécois*. Montréal, Boréal express, 1983. 288p.
- CAUMARTIN, Anne, Julien Goyette, Karine Hébert et Martine-Emmanuelle LAPOINTE, dir. *Je me souviens, j'imagine Essais historiques et littéraires sur la culture québécoise*. Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2021. 466p.
- CERVULLE, Maxime. « Malaise dans le « male gaze » : Généalogie critique d'un concept controversé ». *Études de communication*, n° 61 (2023) : 191-212.
- CERVULLE, Maxime, Françoise DUROUX et Lise GAIGNARD. « À plusieurs voix » autour de Teresa de Lauretis : théorie queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg ». *Mouvements*, n° 57 (2009) : 138-154.
- CHAMBERLAND, Line. « De la répression à la tolérance : l'homosexualité ». *Cap-aux-diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 49 (1997) : 36-39.
- CHARTIER, Daniel, dir. *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*. Montréal, Imaginaire|Nord, 2008. 340p.
- COOK, Pam. *Screening the Past*. London, Routledge, 2004. 263p.
- CORBIN, Alain, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO. *Histoire du corps T.2*. Paris, Points, 2011. 480p.
- CÔTÉ, Olivier. « Mise en récit du passé à la télévision canadienne : production, articulation télévisuelle et réception du docudrame de la CBC/Radio-Canada : A People's History/Le Canada, une histoire populaire (1995-2002) ». Thèse de doctorat (histoire), Université Laval, 2011. 531p.
- COUSINEAU, Amélie. « Représentations du viol dans la télésérie Fugueuse. Une analyse de la recomposition des scripts sexuels traditionnels ». *Captures 5*, n° 1 (2020). DOI : <https://doi.org/10.7202/1073480ar> (Page consultée le 4 avril 2024).
- CRENSHAW, Kimberle. « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics ». *University of Chicago Legal Forum*, n° 1 (1989):140–167.
- CROTEAU, Jean-Yves et Pierre VÉRONNEAU. *Répertoire des séries, feuilletons et téléromans québécois: de 1952 à 1992*. Montréal, Publications du Québec, 1993. 692p.
- CUMMING, Melbourne S. « The Changing Image of the Black Family on Television ». *The Journal of Popular Culture*, n° 22 (1988): 75-85.
- DAIGLE, Johanne. « Des traces dans la neige : le passage des infirmières dans les régions isolées du Québec, 1932-1972 ». Marie-Claude Thifault, dir. *L'incontournable caste des femmes : histoire des services de santé au Québec et au Canada*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012. 372p.

- DANIEL, Francis. *The Imaginary Indian: The Image of the Indian in Canadian Culture*. Vancouver, Arsenal Pulp Press, 1992. 260p.
- DANUTA WALTERS, Suzan et Laura HARRISON. « Not Ready to Make Nice: Aberrant Mothers in Contemporary Culture ». *Feminist Media Studies*, n° 14 (2014): 38-55.
- DAVIS, Fred. « Nostalgia, Identity, and the Current Nostalgia Wave ». *The Journal of Popular Culture*, vol.11, n° 2 (1977): 414-424.
- DE BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième sexe*. Paris, Gallimard, 1949. 578p.
- DEFINO, Dean J. *The HBO Effect*. New York, Bloomsbury Academic, 2014. 256p.
- DE GROOT, Jérôme. *Remaking History Past in Contemporary Historical Fictions*. New York, Routledge, 2016. 232p.
- DEMERS, Frédéric. « Souvenir, mémoire et imaginaire de la francité dans *Les Filles de Caleb* ». *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol.7, n° 1 (automne 2006) :73-115.
- DEMERS, Frédéric. « La mise en scène de l'imaginaire national et historique du Québec francophone dans la télésérie *Les Filles de Caleb* ». Thèse de doctorat (histoire), Université Laval, 2005. 393p.
- DEMERS, Frédéric. « Être et agir, ou la voi(e/x) de l'héroïne : réflexion sur l'identité d'Émilie, fille de Caleb Bordeleau ». *Recherches sociographiques*, vol.43, n° 3 (septembre–décembre 2002) : 577-604.
- DEROIDE, Ioanis. *Dominer le monde les séries historiques anglo-saxonnes*. Paris, Vendémiaire, 2017. 224p.
- DESAULNIERS, Jean-Pierre. *De la famille Plouffe à la Petite Vie. Les Québécois et leurs téléromans*. Québec, musée de la Civilisation, Fides, 1996. 120p.
- DESMARAIS, Louise. *La bataille de l'avortement : chroniques québécoises*. Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2016. 548p.
- DESMET, Maud. « Cadavres féminins et fictions policières contemporaines : du corps symbolisé au corps supplicié ». *Socio-anthropologie*, vol. 31, n° 31(2015) :87-98.
- DESMEULES, Alexia et Laurie GUIMOND. « Le territoire « essentiel » et « essentialisé » de la rivière Romaine des Innus d'Ekuanitshit ». *Cahiers de géographie du Québec*, n° 176 (2018) : 297-310.
- DESPRÉS, Elaine Marie-Christine LAMBERT-PERREAUXT, Jérôme-Olivier ALLARD et Simon HAREL, dir. *Télé en séries*. Montréal, XYZ éditeur, 2014. 464p.
- DIRKX, Aline. « L.M. Montgomery et le phénomène d'Anne of Green Gables sous la loupe du féminisme : un féminisme riche en nuances, à mi-chemin entre lucidité et engagement ». Mémoire de maîtrise (sciences de la famille et de la sexualité), France, UCL Louvain, 2021. 140p.
- DORLIN, Elsa. « Dark care : de la servitude à la sollicitude ». Patricia Paperman et Sandra Laugier, dir. *Le souci des autres : éthique et politique du care*. Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011 :117-127.

- DOUCET, Caroline et Jean-Luc GASPARD, dir. *Pratiques et usages du corps dans notre modernité*. Toulouse, ERES, 2009 : 7-16.
- DUBY, Georges. Michelle PERROT, Françoise THÉBAUD, dir. *Histoire des femmes en Occident : XXe siècle vol. 5*. France, Tempus, 2002. 896p.
- DUMONT, Fernand. *Genèse de la société québécoise*. Québec, Les Éditions du Boréal, 1993. 353p.
- DUPUIS-DÉRI, Francis. *La crise de la masculinité : Autopsie d'un mythe tenace*. Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2018. 320p.
- DUPUY, Camille. « Les Héroïnes des nighttime soaps, figures du backlash des années 1980 ». *Genre en séries*, vol.18 (2018) : 55-80.
- DUREY, Virginie. « L'Amérindienne dans la fiction hollywoodienne. Entre vérité historique et prisme cinématographique ». Thèse de doctorat (histoire et civilisation), Université du Québec à Montréal et Université d'Angers, 2011. 516p.
- DUROCHER, Véronique. « « Somme toute rapidement » : analyse discursive du jugement de première instance dans l'affaire Simon Houle ». *Criminologie, Forensique et Sécurité*, vol.2, n°2 (2024) :2-12.
- EDGERTON, Gary R. *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*. Kentucky, University Press of Kentucky, 2001. 392p.
- ÉTHIER, Marc-André et David LEFRANÇOIS, dir. *Mondes profanes: enseignement, fiction et histoire*. Québec, Presse de l'Université Laval, 2021. 508p.
- FALUDI, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York, Crown Publishing Group, 1991. 552p.
- FAURE, Antoine et Emmanuel TAÏEB. « L'histoire à l'épreuve des séries ». *Tv/Séries*, n° 17 (2020): 2-31.
- FEASEY, Rebecca. *Mothers on Mothers, Maternal Readings of Popular Television*. Oxford, Peter Lang, 2016. 276p.
- FEASEY, Rebecca. « From Soap Opera to Reality Programming: Examining Motherhood, Motherwork and the Maternal Role on Popular Television ». *Imaginations*, vol.4, n° 2 (2013):25-46.
- FEASEY, Rebecca. *From Happy Homemaker to Desperate Housewives: Motherhood and Popular Television*. London, Anthem Press, 2012. 213p.
- FERLAND, Pierre-Paul. « Une nation à l'étroit : Américanité et mythes fondateurs dans les fictions québécoises contemporaines ». Thèse de doctorat (études littéraires), Université Laval, 2015. 403p.
- FLERAS, Augie et Jean LOCK KUNZ. *Media and Minorities Representing Diversity in a Multicultural Canada*. Toronto, Thompson Educational Publishing, inc., 2001. 198p.
- FONTAINE, Caroline. « Les représentations de la famille dans la série Nos étés ». Mémoire de maîtrise (études françaises), Université Sherbrooke, 2010. 162p.

- FORTIN, Andrée. *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2015. 273p.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Éditions Gallimard, 1972. 583p.
- FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978-1979)*. Paris, Le Seuil, 2004. 355p.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard, 1975. 318p.
- FOX-GENOVESE, Elizabeth. « Scarlett O'Hara: the Southern Lady as New Woman ». *American Quarterly*, vol.33, n° 4 (1981): 391-411.
- FRANKEL, Valerie Estelle. *Outlander's Sassenachs: Essays on Gender, Race, Orientation and the Novels and Television Series*. Jefferson, McFarland & Company, 2016. 172p.
- FREEMAN, Cordelia. « Feeling Better: Representing Abortion in 'Feminist' Television ». *Culture Health & Sexuality*, vol.24, n°5 (2021): 597-611.
- FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York, W.W. Norton and Co., 1963. 254p.
- FROIDEVEAUX-METTERIE, Camille, *Seins : en quête d'une libération*. France, Éditions Points, 2022. 221p.
- FROIDEVEAUX-METTERIE, Camille. *Le corps des femmes : La bataille de l'intime*. Paris, Éditions Points, 2021. 160p.
- GAGNON, John. *Les scripts de la sexualité : essais sur les origines culturelles du désir*. Paris, Payot, 2008. 202p.
- GAMMAGE, Marie Marquita et Antwanisha ALAMEEN-SHAVERS, dir. *Challenging Misrepresentations of Black Womanhood: Media, Literature and Theory*. London, Anthem Press, 2019. 198p.
- GARANE, Jeanne, dir. *Discursive Geographies: Writing Space and Place in French*. New York, Rodopi, 2005. 285p.
- GARDEY, Delphine et Ilana LÖWY, dir. *L'invention du naturel. Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2000. 228p.
- GARRAIT-BOURRIER, Anne. « L'iconographie de l'Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l'image à sa reconquête ». *Revue Lisa*, vol. 2, n° 6 (2004): 10-30.
- GAUNTLETT, David, *Media, Gender and Identity: An Introduction*. Londres, Routledge, 2008. 336p.
- GAUTHIER, Danielle. *Le viol et les agressions dans la presse écrite : une analyse des faits divers de trois quotidiens diffusés dans la ville de Québec*. Québec, Les cahiers de recherche du GREMF, 1988. 36p.

- GAUVREAU, Danielle. « Destins de femmes, destins de mères: images et réalités historiques de la maternité au Québec ». *Recherches sociographiques*, vol.32, n° 3 (1991) : 321-346.
- GIANONCELLI, Ève. « Mad (wo)men ou le devenir sujet féminin : historicité et généalogie d'une conscience de genre et d'une conscience féministe », *Tv séries*, n° 17 (2020) :1-35.
- GIDDENS, Anthony. *The Transformation of Intimacy, Sexuality, Love, and Eroticism in Modern Societies*. Redwood City, Stanford University Press, 1991. 216p.
- GLENN, Cerise L. « White Masculinity and the TV Sitcom Dad Tracing the “Progression” of Portrayals of Fatherhood », Ronald L. Jackson et Jamie E. Moshin, dir. *Communicating Marginalized Masculinities: Identity Politics in TV, Film, and New Media*. London, Routledge, 2012: 174-188.
- GLEVAREC, Hervé, Éric MACÉ et Éric MAIGRET. *Cultural Studies : Anthologie*. Bordeaux, Le bord de l'eau éditeurs d'idées, 2008, 350p.
- GOJARD, Séverine. « L'allaitement, une norme sociale », *Spirale*, n°7 (2003) : 133-137.
- GOULET, Denis et Robert GAGNON. *Histoire de la médecine au Québec 1800-2000 : de l'art de soigner à la science de guérir*. Québec, Septentrion, 2014. 450p.
- Gouvernement du Canada. « Loi sur la radiodiffusion L.C. 1991, ch. 11 », Site web de la législation, [En ligne], <https://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/b-9.01/page-1.html>, (page consultée le 17 juin 2025).
- GRACE, Sherill. *Canada and the Idea of North*. Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001. 368p.
- GRIFFIN, Sean Griffin. *Hetero: Queering Representations of Straightness*. Albany, State University of New York Press, 2009. 270p.
- GROULX, Patrice. *Pièges de la mémoire, Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous*. Hull, Les Éditions Vents d'ouest, 1998. 436 p.
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris, Les Presses universitaires de France, 1950. 204p.
- HALL, Stuart, dir. *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1996. 400p.
- HALL, Stuart. *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham, University of Birmingham, 1973. 19p.
- HARPER, Mark. « Paranoia, Cold Surveillance, and the Maternal Gaze ». Heather Addison, Mary Kate Goodwin-Kelly et Elaine Roth, dir. *Motherhood Misconceived: Representing the Maternal in U.S. Films*. New York, SUNY Press, 2009, 277p.
- HARRIS-PERRY, Melissa V. *Sister Citizen: Shame, Stereotypes, and Black Women in America*. New Haven, Yale University Press, 2011. 378p.
- HARVEY, Alison. *Feminist Media Studies*. Cambridge, Polity Press, 2020. 304p.

- HASKELL. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago, University of Chicago Press, 1987 (1973). 444p.
- HERBERT, Émilie. « Les Héroïnes du cinéma black-british : regards masculins sur des destins de femmes (Burning an Illusion, 1981 ; Elphidia, 1987 ; Babymother, 1998) ». *Genre en Séries : Cinéma, Télévision, Médias*, vol. 28 (2018) : 29-54.
- HÉRITIER, Françoise. *Masculin/féminin, t. II : « Dissoudre la hiérarchie »*. Paris, Éditions Odile Jacob, 2002. 448p.
- HEROLD, Stephanie et Gretchen SISSON. « Abortion on American Television: An Update on Recent Portrayals, 2015-2019 ». *Contraception*, vol.102 (2020): 421-423.
- HIGSON, Andrew. « Nostalgia is Not What it Used to Be: Heritage Films, Nostalgia Website and Contemporary Consumers ». *Consumption Markets et Culture*, vol.12, n° 2 (2014): 120-142.
- HILL COLLINS, Patricia. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. New York, Routledge, 2000. 384p.
- HOOKS, bell. *Reel to Real: Race, Class and Sex at the Movies*. New York, Routledge Classics, 2008. 320p.
- HUDSON, Shawna V. « Re-Creational Television: The Paradox of Change and Continuity within Stereotypical Iconography ». *Sociological Inquiry*, n° 68 (1998): 242-257.
- HUGHES-WARRINGTON, Marnie. *History Goes to the Movies: Studying History on Film*. New York, Routledge, 2006. 220p.
- IMBEAULT, Sophie. *Une histoire de la télévision au Québec*. Montréal, Fides, 2020. 530p.
- JACKSON, Ronald L. et Jamie E. MOSHIN, dir. *Communicating Marginalized Masculinities: Identity Politics in TV, Film, and New Media*. London, Routledge, 2012. 264p.
- JACOBS, Jason. *Body Trauma TV: The New Hospital Drama*. London, BFI Publishing, 2003. 168p.
- JOANETTE, Myriam. « Les fictions patrimoniales de Saint-Élie-de-Caxton et de Kamouraska, de la mise en tourisme au développement local des territoires ». Thèse de doctorat (études urbaines), Université du Québec à Montréal, 2023. 473p.
- JULLIER, Laurent et Jean-Marc LEVERATTO. *Les Hommes-objets au cinéma*. Paris, Armand Colin, 2009. 128p.
- KLAVER, Elizabeth. *Sites of Autopsy in Contemporary Culture*. New York, Suny Press, 2005. 192p.
- KUNERT, Stéphanie et Sarah LÉCOSSAIS. « Être mère, être père. Représentations et discours médiatiques ». *Genre en séries*, vol. 6 (2017), 8p.
- LANDY, Marcia, dir. *The Historical Film: History and Memory in Media*. London, The Athlone Press, 2001. 360p.

- LAQUEUR, Thomas. *La fabrique du sexe : Essai sur le corps et le genre en Occident*. Paris, Gallimard, 1992. 348p.
- LARKE-WALSH George.S, « 'The King's Shilling': How Peaky Blinders Uses the Experience of War to Justify and Celebrate Toxic Masculinity ». *The Journal of Popular Television*, n° 7 (2019): 39-56.
- LAROCHE, Maximilien. « Mythe, géographie et histoire dans les Amériques ». Gérard Bouchard et Bernard Andrès, dir. *Mythes et sociétés des Amériques*. Montréal, Québec Amérique, 2007 : 115-140.
- LAUGIER, Sandra et Pascale MOLINIER. « Qu'est-ce qu'une série féministe ? ». *Cahiers du genre*, vol.2, n°75 (2023) :5-30.
- LAURENCE, Gérard. « Le début des affaires publiques à la télévision québécoise, 1952-1957 ». *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 36, n° 2 (1982): 213-239.
- LAURENTIS, Teresa (de). *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Paris, La Dispute, 2007. 288p.
- LE BRETON, David. *Expériences de la douleur*. Paris, Éditions Métailié, 2010. 272p.
- LÉCOSSAIS, Sarah. « Les mots de la grossesse ». *Études de communication : langages, information, médiations*, n°48 (2017) : 155-176.
- LÉCOSSAIS, Sarah. « La maternité dans les séries familiales françaises : entre consensus et résistances ». *Essais*, n° 7 (2015) : 30-47.
- LÉCOSSAIS, Sarah. « Chroniques d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012) ». Thèse de doctorat (sciences de l'information et de la communication), Université Sorbonne Nouvelle, 2015. 669p.
- LEGRIS, Renée. *Le téléroman québécois, 1953-2008*. Québec, Septentrion, 2013. 440p.
- LEHMAN, Peter. *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. Detroit, Wayne State University Press, 2007. 262p.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn. *Passer à l'avenir : histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*. Montréal, Boréal, 2000. 196p.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT, François RICARD, dir. *Histoire du Québec contemporain tome II : Le Québec depuis 1930*. Québec, Les Éditions Boréal, 1989. 834p.
- LIZARDI, Ryan. *Mediated Nostalgia: Individual Memory and Contemporary Mass Media*. Lanham, Lexington Books, 2014. 176p.
- LORTIE, Pierre-Luc. « L'écoute de téléromans au Québec : une pratique culturelle de communication et d'expérience communautaire ». Mémoire de maîtrise (communication), Université du Québec à Montréal, 2008. 125p.
- LOTZ, Amanda D. *Cable Guys: Television and Masculinities in the Twenty-First*. New York, New York University Press, 2014. 251p.

- LUPIEN, Anna et Francine DESCARRIES. *L'avant et l'arrière de l'écran : l'influence du sexe des cinéastes sur la représentation des hommes et des femmes dans le cinéma québécois récent*, Montréal, Réalisatrices équitables, 2013. 31p.
- MARCHAND, Suzanne. *Rouge à lèvres et pantalon : des pratiques esthétiques féminines controversées au Québec, 1920-1939*. Montréal, Éditions Hurtubise, 1997. 168p.
- MARCHAND, Suzanne. *Partir pour la famille 1900-1950*. Québec, Septentrion, 2012. 270p.
- MARTIN, Brett. *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. New York, Penguin Books, 2013. 336p.
- MATHIEU, Benjamin. « Les relations intergénérationnelles dans Le Temps d'une paix : ruptures et continuités ». Mémoire de maîtrise (études québécoises), Université du Québec à Trois-Rivières, 2015. 167p.
- MATHIEU, Jacques et Jacques LACOURSIÈRE. *Les mémoires québécoises*. Québec, les Presses de l'Université Laval, 1991. 383p.
- MCINTOSH, Sherrie, Suzanne WINTERBERGER et Jerra JENRETTE. « Carlotta!: Changing Images of Hispanic-American Women in Daytime Soap Operas ». *Journal of Popular Culture*, vol.33, n° 2 (1999): 37-48.
- MEAR, Annie. *Recherches québécoises sur la télévision*. Québec, Éditions coopératives Albert Saint-Martin, 1980. 210p.
- MELDRUM, Claire. « The Female Presence in Neo-Victorian Television Detective Programs ». *Journal of Popular Film and Television*, vol. 43 (2015):201-211.
- MELONY, Lorenzo. « From Alien to Alpha Male: Cillian Murphy, Peaky Blinders and the Role of Fashion in Hegemonic Masculine Performance ». *ZoneModa Journal*, vol.14, n° 1 (2024): 29-46.
- MEMMI, Dominique. « Care, stigmatisation sociale et femmes : un lien inexorable ? ». *Sociétés contemporaines*, n° 105 (2017) : 5-29.
- MERCKLÉ, Pierre et Thomas DOLLÉ. « Morts en séries : représentations et usages des cadavres dans la fiction télévisée contemporaine ». *Raison publique*, n° 11 (2009): 229-246.
- MILANICH, Nara B. *Paternity: The Elusive Quest for the Father*. Cambridge, Harvard University Press, 2019. 360p.
- MILLER, Mary Jane. *Outside Looking In Viewing First Nations Peoples in Canadian Dramatic Television Series*. Montreal, McGill-Queen's University Press, 2008. 492p.
- MOODY, Nickianne et Julia HALLAM. *Medical Fictions*. Liverpool, Eaton Press, 1998, 315p.
- MONIÈRE Denis et Florian SAUVAGEAU, dir. *La télévision de Radio-Canada et l'évolution d'une conscience politique au Québec*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2012. 232p.

- MORIN, Céline. « Un demi-siècle d'héroïnes de séries étatsuniennes. Conditions d'émergence et imaginaires féministes ». *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 48 (2018) :243-261.
- MORIN, Jessie. « La représentation du genre féminin et de la sexualité féminine dans les fictions télévisuelles québécoises de 1960 à 2005 ». Mémoire de maîtrise (histoire), Université du Québec à Rimouski, 2019. 151p.
- MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, n° 3 (automne 1975): 6–18.
- NEATBY, Nicole et Peter HODGINS, dir. *Settling and Unsettling Memories Essays in Canadian Public History*. Toronto, University of Toronto Press, 2012. 652p.
- NGUYÊN-DUY, Véronique. *Comparaison du téléroman québécois, des soaps opéras américains et des telenovelas d'Amérique latine*. Québec, Éditions du musée de la civilisation, 1996. 67p.
- NGUYÊN-DUY, Véronique. *L'évolution du discours critique sur la télévision, les soaps opéras et les téléromans*. Québec, Éditions du musée de la civilisation, 1995. 21p.
- NGUYÊN-DUY, Véronique. « Le téléroman québécois de 1980 à 1993 : vers un décloisonnement des univers de discours ». *Communication: information, médias, théories*, vol.14 (1993) : 261-272.
- NIEMEYER, Katharina. *Media and Nostalgia Yearning for the Past, Present and Future*. New York, Palgrave Macmillan, 2014. 255p.
- NIEMI, Robert. *History in the Media: Film and Television*. California, ABC-CLIO, 2006. 528p.
- NORA, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. Paris Gallimard, 2007. 1664p.
- NORTON, Denise McNulty. *Pure Fatherhood and the Hollywood Family Film*. New York, Palgrave Macmillan, 2021. 273p.
- OAKLEY, Ann. *Sex, Gender and Society*. Londres, Maurice Temple Smith Limited, 1972, 184p.
- O'REILLY, Andrea. *Feminist Mothering*. New York, SUNY Press, 2008. 295p.
- PALLISTER, Kathryn. *Netflix Nostalgia. Streaming the Past on Demand*. Maryland, Lexington Books, 2019. 268p.
- PAPERMAN, Patricia et Sandra Laugier, dir. *Le souci des autres : éthique et politique du care*. Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011. 629p.
- PICHET, Isabelle, dir. *Le corps sensoriel : Sensibilité, émotions et identité(s)*. Trois-Rivières, Groupe URAV, 2021. 83p.
- PIDDUCK, Julianne. « The Body as Gendered Discourse in British and French Costume and Heritage Fictions ». *Cinémas*, vol.22, n° 2-3 (2012): 101–125.
- PODNIEKS, Elizabeth. *Pop's in Pop Culture*. London, Palgrave Macmillan, 2016. 265p.
- PODNIEKS, Elizabeth, dir. *Mediating Moms:Mothers in Popular Culture*. Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2012. 416p.

- RAVARY-PILON, Julie. « Terre-Femme : Présences et filiation de figures féminines dans le cinéma québécois ». Thèse de doctorat (cinéma), Université du Québec à Montréal, 2017. 256p.
- RENGER, Almut-Barbara et Jon SOLOMON. *Ancient Worlds in Film and Television: Gender and Politics*. Leyde, Brill, 2013. 332p.
- REYNOLDS, Toby. *The American Father Onscreen: A Post-Jungian Perspective*. London, Routledge, 2021. 186p.
- RIVARD, Andrée. *Histoire de l'accouchement dans un Québec moderne*. Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2014. 448p.
- ROSENSTONE, Robert A. *History on film/Film on History*. London, Routledge, 2006. 176p.
- ROUCH, Hélène, Elsa DORLIN et Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL. *Le corps, entre sexe et genre*. Paris, L'Harmattan, 2005. 170p.
- ROUSSEAU Nicole et Johanne DAIGLE. *Infirmières de colonie: soins et médicalisation dans les régions du Québec, 1932-1972*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2016. 493p.
- RUDY, Jarrett. *Freedom to Smoke : Tobacco Consumption and Identity*. Montréal, McGill-Queen's University Press, 2005. 248p.
- RYMZA-PAWLOWSKA, Małgorzata J. « Broadcasting the Past: History Television, “Nostalgia Culture,” and the Emergence of the Miniseries in the 1970s United States ». *Journal of Popular Film and Television*, vol.42 (2014): 81-90.
- SALLEH, Ariel. *Ecofeminism as Politics : Nature, Marx and the Postmodern*. Londres, Zed Books, 1997. 363p.
- SAUVAGEAU, Florian. « La télévision de Radio-Canada et l'évolution du Québec de la boutique unique au grand bazar ». Denis Monière et Florian Sauvageau, dir. *La télévision de Radio-Canada et l'évolution de la conscience politique au Québec*. Québec, Publications de l'Université Laval, 2012 : 7-25.
- SCOTT, Joan W. *De l'utilité du genre*. Paris, Fayard, 2012. 300p.
- SELLIER, Geneviève. « Les séries télévisées, lieu privilégié de reconfiguration des normes de genre : L'exemple français ». *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, n° 3 (2015) : p.9-30.
- SIGURDSON, Erika Ruth. « Violence and Historical Authenticity: Rape (and Pillage) in Popular Viking Fiction ». *Scandinavian Studies*, n° 86 (2014): 249-267.
- SISSON, Gretchen et Katrina KIMPORT. « Facts and Fictions: Characters Seeking Abortion on American Television, 2005-2014 ». *Contraception*, vol.93 (2016): 446-551.
- SISSON, Gretchen et Katrina KIMPORT. « Telling Stories About Abortion: Abortion-Related Plots in American Film and Television, 1916–2013 ». *Contraception*, vol.89 (2014): 413-418.

- SKODA, Uwe Skoda et Birgit LETTMANN. *India and Its Visual Cultures: Community, Class and Gender in a Symbolic Landscape*. New Dehli, Sage Publications, 2017. 424p.
- STEPHENS, Dionne P. Layli. D. PHILLIPS. « Freaks, Gold Diggers, Divas and Dykes: The Socio-historical Development of African American Adolescent Females' Sexual Scripts ». *Sexuality and Culture*, 7, n° 1 (2003): 3-49.
- TADDEO, Julie Anne. « Introduction: Doing History in the Age of Downton Abbey ». *Journal of British Cinema and Television*, vol. 16, no1 (2019): 1-8.
- THIFAULT, Marie-Claude. *L'incontournable caste des femmes : histoire des services de santé au Québec et au Canada*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012. 372p.
- TREMBLAY, Gaëtan, Aimé-Jules BIZIMANA et Oumar KANE. *Le service public médiatique à l'ère numérique : Radio-Canada, BBC, France Télévisions : expériences croisées*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 2019. 222p.
- TREMBLAY, Mario. « La mémoire religieuse et les télérromans historiques au Québec ». Mémoire de maîtrise (sciences des religions), Université du Québec à Montréal, 2011. 124p.
- TRÉPANIER-JOBIN, Gabrielle. « Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma féminin québécois ». Mémoire (études féministes), Université du Québec à Montréal, 2009. 112p.
- TUCHMAN, Gaye, Arlene Daniels KAPLANS et James BENÉT, dir. *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*. New York, Oxford University Press, 1978. 333p.
- TURCHI, Jennifer et Laurena BURNABO. « "Mr. Mom" No More: Single-father Representations on Television in Primetime Drama and Comedies ». *Critical Studies in Media Communication*, vol.37 (2020): 437-450.
- TUROW, Joseph. *Playing Doctor: Television, Storytelling, and Medical Power*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010, 472p.
- VIGARELLO, Georges, Jean-Jacques COURTINE et Alain CORBIN, dir. *Histoire du corps : T.1 De la Renaissance aux Lumières*. Paris, Éditions du Seuil, 2005. 624p.
- WAHLSTRÖM, Helena. *New Fathers? Contemporary American Stories of Masculinity, Domesticity and Kinship*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2011. 165p.
- WALD, Carole et Judith PAPACHRISTOU. *Myth America: Picturing women, 1865-1945*. New York, Pantheon Book, 1975. 182p.
- WASSEIGE, Mathieu (de). « Les séries télé des networks américains : sujets de société, représentations sociales et balancement idéologique ». *Communication*, vol.32, n° 1 (2013) :1-16.

- WHITE, Mimi. « *Indy & Dr Mike: Is Boy to Global World History as Woman is to Domestic National Myth?* ». *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol 30, n° 1 (2000): 24-37.
- WITTIG, Monique. *La pensée straight*. Paris, Amsterdam éditions, 2018 (1992). 200p.
- WOODS, Faye. *Period Drama*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022. 200p.
- YOUNG, Iris Marion. *On Female Body Experience: “Throwing Like a Girl” and Other Essays*. New York, Oxford University Press, 2005. 192p.

SITES WEB ET AUTRES RESSOURCES

- NGUYÊN-DUY, Véronique. « Téléséries d'époque et tourisme », Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française, http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article500/T%C3%A9l%C3%A9s%C3%A9ries_d%C3%A9%C3%A9poque_et_tourisme.html (Page consultée le 4 mars 2024)
- « Rapports annuels ». Radio-Canada. <https://cbc.radio-canada.ca/fr/transparence-et-engagement/finances/rapports-annuels> (page consultée le 7 décembre 2022).
- SOLLAÏ, Luca. « Évolution et adaptation des stéréotypes sur les personnes immigrées depuis la seconde guerre mondiale », communication présentée au *Congrès de l'institut d'histoire de l'Amérique française : mobilité, migrations et circulations en Amérique française*, Montréal, 25 octobre 2024.
- THERRIEN, Richard. « QuiJoueQui La référence en séries et téléromans québécois », <https://quijouequi.com/> (Page consultée le 23 novembre 2024)
- YOUNG, Jessica. « Maude Abbott ». *L'encyclopédie canadienne* (11 mars 2022). <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/maude-abott#>, (page consultée le 23 mars 2023).

ANNEXE

DONNÉES DU CORPUS

Titre	Année de production	Scénarisation/Réalisation	Diffuseur / compagnie production	Époque représentée	Nombre d'épisodes
Les filles de Caleb	1990-1991	Fernand Dansereau/ Jean Beaudin	Radio-Canada/ Cité Amérique	1892-1917	20
Au nom du père et du fils	1993	Claude Héroux, Clément Perron, Robert Gauthier/Richard Martin, Roger Cardinal	TVA/Communications Claude Héroux International	1884-1921	13
Blanche	1993	Louise Pelletier, Andrée Pelletier/ Charles Binamé	Radio-Canada/ Cité Amérique	1920-1925	11
L'ombre de l'épervier	1998	Guy Fournier, Robert Favreau/ Robert favreau	Radio-Canada/ Verseau International	1920-1950	13
Nos étés	2005-2008	Anne Boyer, Michel d'Astous/ Lyne Charlebois, Jean-François Asselin, Alain DesRochers, Philippe Gagnon, Francis Leclerc, Sophie Lorain, Nicolas Monette	TVA, Duo Productions, Cirrus Communications	1900-2010	29
Musée Eden	2010	Gilles Desjardins/ Alain Desrochers	Radio-Canada/ Productions Sovimage	1910	9
Les Pays d'en Haut	2016-2021	Gilles Desjardins/ Sylvain Archambault, Yan Lanouette Turgeon, Yan England	Ici Radio-Canada Télé, Productions Sovimage, Encore Télévision	1890	52

