

Université de Montréal

Étude des stratégies formelles et narratives érotisantes et non-érotisantes
des agressions sexuelles dans le cinéma de fiction québécois des années 1960 à aujourd'hui

Par

Sara Côté Vaillant

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de M.A.

en études cinématographiques, option générale

Novembre 2022

© Sara Côté Vaillant, 2022

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

**Étude des stratégies formelles et narratives érotisantes et non-érotisantes
des agressions sexuelles dans le cinéma de fiction québécois des années 1960 à aujourd'hui**

Présenté par

Sara Côté Vaillant

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Ersy Contogouris
Présidente-rapporteure

Joëlle Rouleau
Directrice de recherche

Michèle Garneau
Membre du jury

Traumavertissement :

Ce travail fait mention d'éléments reliés aux agressions sexuelles, à la colonisation, aux féminicides, à la guerre, aux meurtres et au racisme.

Résumé

Ce mémoire de maîtrise se penche précisément sur une des caractéristiques de la culture du viol, soit l'érotisation des violences sexuelles. Il cherche à démontrer la présence de stratégies formelles et narratives érotisantes dans les scènes d'agressions sexuelles de longs métrages de fiction québécois des années 1960 à aujourd'hui et par le fait même, il étudie le fonctionnement du processus cinématographique d'érotisation. Afin de bien mener cette recherche, les agressions sexuelles, la culture du viol et l'érotisme font l'objet d'un exercice de définition. Le premier chapitre s'intéresse à la conceptualisation de l'érotisme, ce qui permet de circonscrire des stratégies formelles et narratives pertinentes à l'analyse de nos objets d'étude. Nous y détaillons les caractéristiques du cinéma érotique et du cinéma pornographique puisqu'elles participent au processus d'érotisation. Également, nous nous attardons sur la théorie des regards, notamment sur le *male gaze*, le *female gaze* et notre proposition de *regard déplacé*, puisqu'elle occupe une place prépondérante dans la définition de l'érotisme à l'écran. Le deuxième chapitre est consacré à l'analyse formelle et narrative de *Gina* (Denys Arcand, 1975) tandis que le troisième chapitre se concentre sur les études de *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) et du cas limitrophe d'*Elles étaient cinq* (Ghislaine Côté, 2004) qui précise et nuance l'opposition entre l'érotisation et la non-érotisation des représentations d'agressions sexuelles. Ces analyses filmiques détaillées sont supplémentées de tableaux analysant 30 longs métrages.

Mots-clés : agressions sexuelles, cinéma québécois, culture du viol, érotisme, études féministes, langage cinématographique, pornographie, théorie des regards.

Abstract

This master's thesis examines one of the rape culture characteristics, namely the eroticization of sexual violence. It seeks to demonstrate the presence of eroticizing formal and narrative strategies in scenes of sexual assault in Quebec feature films from the 1960s to the present. In doing so, it explores the functioning of the cinematic process of eroticization. To properly conduct this research, we define the concepts of eroticism, rape culture and sexual assault. The first chapter focuses on the conceptualization of eroticism, which allows us to determine formal and narrative strategies relevant to our objects of study analysis. Notably, we detail the characteristics of erotic cinema and pornographic cinema since they are all part of the eroticization process. Also, we elaborate on the gaze theory since it occupies a dominating place in the definition of cinematic eroticism, particularly on the male gaze, the female gaze, and our proposal of *regard déplacé*. The second chapter is dedicated to the formal and narrative analysis of *Gina* (Denys Arcand, 1975) while the third chapter focuses on the studies of *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau and Madeline Ivalu, 2019) and of the bordering case of *Elles étaient cinq* (Ghislaine Côté, 2004) which clarifies and nuances the opposition between the eroticization and non-eroticization of sexual assault representations. These film analyses are enriched by analytical grids covering 30 movies.

Keywords : eroticism, cinematic language, feminist studies, gaze theory, Quebec cinema, pornography, rape culture, sexual assault.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des sigles et abréviations	vi
Remerciements	viii
Introduction	1
0.1 Méthodologie et justification du corpus	4
0.1.1 Méthodologie	4
0.1.2 Justification du corpus	6
0.2 Informations élémentaires	8
0.2.1 Culture du viol	8
0.2.2 Agression sexuelle	10
0.3 Plan des chapitres	15
Chapitre 1. Cadre conceptuel et revue de la littérature	18
1.1 La conceptualisation de l'érotisme : Georges Bataille et Roland Barthes	18
1.1.1 Georges Bataille	18
1.1.2 Roland Barthes	24
1.2 L'érotisation : érotisme et pornographie	26
1.2.1 Cinéma érotique	29
1.2.2 Cinéma pornographique	30
1.3 Érotisme et théorie des regards	33
1.3.1 Le <i>male gaze</i>	33
1.3.2 Le <i>female gaze</i>	39

1.3.3 Le <i>regard déplacé</i>	42
1.4 Revue de la littérature	43
Chapitre 2. Érotisation des agressions sexuelles : étude de cas de <i>Gina</i> (Denys Arcand, 1975)...	52
2.1 Contextualisation.....	52
2.1.1 La Révolution tranquille et le cinéma québécois	52
2.1.2 Les liens entre <i>On est au coton</i> (Denys Arcand, 1970) et <i>Gina</i> (Denys Arcand, 1975)	53
2.1.3 Déshabiller la Québécoise et la Femme-nation.....	54
2.2 La scène de <i>striptease</i>	56
2.2.1 Le <i>male gaze</i> dans <i>Gina</i> (Denys Arcand, 1975).....	58
2.3 Scène 11 – Le viol.....	59
2.3.1 Description de la scène.....	59
2.3.2 Métaphore et instrumentalisation	62
2.3.3 Le <i>boys club</i> et le <i>catfight</i>	63
2.3.4 Visage, corps féminin et psychanalyse	65
2.4 <i>Rape and revenge</i> : la douce vengeance de Gina	66
2.4.1 <i>Rape and revenge</i> et standards de beauté.....	69
2.5 Conclusion.....	69
Chapitre 3. Non-érotisation des agressions sexuelles : étude de cas de <i>La Rivière sans repos</i> (Marie- Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019)	72
3.1 Présentation du long métrage : synopsis et mise en scène de la subjectivité	72
3.2 Description de la scène d’agression sexuelle	73
3.3 Guerres et colonisations : des contextes propices aux violences sexuelles.....	74
3.4 Analyse de la scène d’agression sexuelle.....	78
3.4.1 Comparaison avec des exemples érotisants	78
3.4.2 Représenter par la mémoire du corps.....	82

3.5 Conclusion.....	82
3.5.1 Précision sur l’opposition entre érotisation et non-érotisation en lien avec la théorie des regards et l’étude de cas d’ <i>Elles étaient cinq</i> (Ghislaine Côté, 2004).....	84
Conclusion.....	88
Références	95
Bibliographie.....	95
Filmographie	102
Séries télévisées.....	105
Annexes.....	106
Annexe I. Le profil des victimes	107
Annexe I. Le profil des victimes (suite).....	108
Annexe II. Le profil des agressions sexuelles	109
Annexe II. Le profil des agressions sexuelles (suite).....	110
Annexe III. Le profil des agresseur.euse.s	111
Annexe III. Le profil des agresseur.euse.s (suite).....	112
Annexe IV. Les caractéristiques des films et de leurs scènes d’agressions sexuelles	113
Annexe V. Correspondance avec les mythes et stéréotypes de la culture du viol	114

Liste des sigles et abréviations

FAC : Forces armées canadiennes

FLQ : Front de libération du Québec

INSPQ : Institut national de santé publique du Québec

ONF : Office national du film du Canada

À toutes les survivant.e.s

Remerciements

Merci à Antoine B. qui m'a accompagnée nuits et jours dans cette aventure.

Merci à Papa qui a toujours cru en moi.

Je suis navrée que tu ne puisses jamais lire ces pages.

Merci à Maman dont l'appui indispensable a pris plusieurs formes.

Merci à Étienne qui m'a soutenue de près et de loin.

Merci aux Styfes, de l'amour et du soutien inconditionnels.

Merci à Antoine A.D. qui m'a toujours aidée à naviguer dans le milieu universitaire.

Merci à Paméla de m'avoir prêté l'oreille, particulièrement pendant notre cohabitation.

Merci à toutes les « étudiant.e.s de la maîtrise », principalement Fernanda, Noémie et Zakia.

Merci à toutes les enseignant.e.s qui m'ont appris, de la tendre enfance à aujourd'hui.

Merci à Valérie Rioux, de l'aide précieuse et concrète en fin de rédaction.

Merci au laboratoire de recherche-crédation Sensibilités Queer Sensibilities et à ses membres.

Merci à Roseline M. de m'avoir aidée à devenir la personne qui a réalisé ce mémoire de maîtrise.

Merci à Joëlle Rouleau.

Je suis reconnaissante de tout ce que tu as fait. Merci de ton attention, de tes commentaires, de ton écoute, de ton empathie, de tes encouragements, de ta générosité, de tes opportunités, de ta patience, de ta sensibilité et de ton temps. Merci d'avoir placé ta confiance en moi. Merci d'avoir pris soin autant de mon travail que de moi.

Introduction

Pour moi, le viol, avant tout, a cette particularité : il est obsédant. J'y reviens tout le temps. Depuis vingt ans, chaque fois que je crois en avoir fini avec ça, j'y reviens. Pour en dire des choses différentes, contradictoires. Romans, nouvelles, chansons, films. J'imagine toujours pouvoir un jour en finir avec ça. Liquider l'événement, le vider, l'épuiser. Impossible. Il est fondateur. De ce que je suis en tant qu'écrivain, en tant que femme qui n'en est plus tout à fait une. C'est en même temps ce qui me défigure, et ce qui me constitue.

- Virginie Despentes

Le premier germe de cette idée de recherche nous est venu à l'esprit, en 2015, à la suite de notre visionnement d'*Irréversible* (Gaspar Noé, 2002). La longue scène de viol explicite du long métrage avait réouvert la plaie, trop fraîche en réalité pour avoir commencé à cicatriser, de nos agressions sexuelles. Cette désagréable surprise nous aida à réaliser qu'en général les représentations de violences sexuelles sont problématiques. Fallait-il avoir été violée pour réellement comprendre l'enjeu ? Plus tard, une discussion sur notre futur sujet et d'*Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), avec un homme cisgenre hétérosexuel, consolida notre hypothèse selon laquelle ces séquences sont problématiques. Honteux et curieux de comprendre, il nous avoua qu'il avait ressenti du dégoût, mais conjointement du désir sexuel lors de son écoute de cette même scène. Le ressenti de cet individu n'étant pas isolé et la représentation érotisante d'une agression sexuelle n'étant pas limitée au film de Gaspar Noé, nous pensons que le langage cinématographique présent dans la plupart des longs métrages de fiction érotise les représentations des agressions sexuelles.

Notre hypothèse concernant l'érotisation des représentations cinématographiques dans le cinéma québécois est appuyée par le travail de la réalisatrice Anne Claire Poirier. En 1979 sortait son long métrage *Mourir à tue-tête*. Ce film est devenu une référence en matière de représentation d'agression sexuelle dans le cinéma québécois. Au Québec, personne n'avait traité aussi explicitement et en profondeur des agressions sexuelles avant elle. La première partie de cette production cinématographique, environ les 15 premières minutes, est constituée de l'agression sexuelle de Suzanne par un inconnu. Le public assiste au viol du point de vue du « je » de l'infirmière. Le viol est interrompu par l'insertion d'une scène pendant laquelle deux femmes

cinéastes discutent de la séquence que le public vient de visionner. L'écran de leur Steenbeck affiche le visage du violeur, la dernière image vue juste avant l'inclusion de la réalisatrice et de la monteuse. Cette mise en abyme, combinée à l'arrêt sur image référant au geste de création, occasionne un effet de distanciation. Ce recul crée un espace de réflexion pour ceux et celles qui regardent la scène. La discussion des cinéastes de la diégèse dirige le raisonnement du public. Selon la monteuse, l'agresseur serait trop ignoble pour que les hommes s'y identifient. La réalisatrice n'en est pas certaine et leur questionnement débouche sur le problème de l'érotisme. Le déshabillage de Suzanne par son assaillant a déclenché du désir chez un des collègues masculins des artistes alors qu'elles ne voulaient expressément pas que la scène puisse en provoquer. Grâce à cette œuvre cinématographique, nous pouvons voir que déjà, à la fin des années 1970, il y avait un questionnement chez certain.e.s sur l'érotisation des agressions sexuelles au cinéma. Anne Claire Poirier pointe l'érotisation des violences sexuelles envers les femmes affichée dans certains films de ses homologues. Louise Carrière fait remarquer que la sexualité dans le cinéma québécois des années 1960 à 1983 « est souvent vue à travers les agressions physiques (*Gina, Le Temps d'une chasse, Vie d'ange*) » (1983, 62). De même, Susan Barrowclough décrit également ce phénomène :

Les relations entre hommes et femmes sont souvent associées à l'alcool, aux bars, à l'ivrognerie, et les représentations sexuelles confondues avec le viol lui-même, comme dans *Contrecœur* (de Jean-Guy Noël, 1981), ou des actes violents qui s'y apparentent, comme dans *Les Bons Débarras* (de Francis Mankiewicz, 1981), même si la violence dans ce dernier film est autant le fait de la femme que celui de l'homme (citée dans Carrière 1983, 110).

Ces deux auteures énumèrent uniquement quelques-uns des longs métrages figurant dans l'ensemble des films ayant la propension à érotiser les violences sexuelles. Il s'agit d'une sorte de point de départ pour nous. Ces auteures se sont concentrées sur les années 1960 à 1983. De notre côté, nous explorons ce problème jusque dans les années 2020, à l'aide d'étude de cas.

À l'égard de la scène du viol dans *Mourir à tue-tête* (Anne Claire Poirier, 1979), selon Shana MacDonald : « The visual connection of this image to the customary striptease in cinematic sex scenes is alarming as the act becomes both titillating and horrifying » (2010, 59). L'écrivaine nomme le double ressenti qui semble de prime abord paradoxal que peut faire naître une scène horrifiante qui excite synchroniquement. Pour Carole Zucker, ce qui rend la scène du viol excitante est « la caméra [qui] s'attarde sur des détails comme lorsque la victime se fait arracher ses sous-vêtements, ou sur ses seins nus » (1981, 53). Il est intéressant de prendre en compte les processus

du langage cinématographique désignés par les auteures. Leurs écrits illustrent un éventail d'éléments qui sont souvent participatifs dans l'érotisation comme le striptease, le déshabillage, l'échelle du gros plan et la nudité. Cela indique que ces motifs cinématographiques comme le morcellement et la nudité des corps, peuvent introduire une érotisation, et ce, qu'elle soit voulue ou non, malgré la volonté d'échapper à la sexualisation. Cette piste est primordiale dans notre recherche spécialement parce que les composantes citées sont des fragments du *male gaze*. André Loisel constate la difficulté d'illustrer au cinéma les agressions sexuelles, difficulté que met en scène Anne Claire Poirier dans son œuvre : « [t]he editor and the director interrupt the film precisely because they have become aware of the complex web of pleasures and pains elicited by the sequence, and choose to discuss it, analyse it, distance themselves from it » (1999, 30). À l'intérieur même du film, la cinéaste dissèque les difficultés de la représentation cinématographique et de la représentabilité des agressions sexuelles, soulignant la complexité des formes discursives de la violence à caractère sexuel.

Au départ, ce qui nous intéressait était de comprendre les différences de réactions face aux représentations cinématographiques des violences sexuelles. Nous nous demandions d'où ces différences viennent. Nous voulions creuser la complexité de ressentir à la fois de l'horreur et du désir sexuel et déceler qui ressent ce genre d'impressions. Toutefois, au lieu de nous concentrer sur une étude de réception, nous avons décidé de nous pencher sur la part de responsabilité de la mise en scène dans ce phénomène. Comment le langage cinématographique présent dans certains longs métrages de fiction québécois érotise-t-il les représentations d'agression sexuelle ? Par quels processus cinématographiques les représentations d'agression sexuelle sont-elles érotisées ? Quelles sont les stratégies érotiques cinématographiques ? Comment fonctionne le processus d'érotisation cinématographique ? Pour répondre à ces questions, nous réaliserons des analyses filmiques. Plus précisément, nous examinerons les stratégies formelles et narratives érotisantes mises en œuvre dans les films de notre corpus. Cette recherche est effectuée dans une perspective féministe intersectionnelle queer¹ et nourrit une réflexion certes cinématographique, mais également politique et éthique.

¹ Nous considérons que le sexe, le genre et la sexualité sont construits et performatifs, que leurs normes sont des produits sociaux, culturels et politiques et que les systèmes d'oppression travaillent ensemble. Nous appuyons notre perspective queer notamment sur le travail de Judith Butler ([1990] 2019) et Teresa De Lauretis (1987). De notre positionnement découle notamment l'intervention de théories féministes dans notre travail.

0.1 Méthodologie et justification du corpus

0.1.1 Méthodologie

Dans le cadre de cette recherche, nous avons répertorié 30 longs métrages de fiction québécois des années 1960 à aujourd'hui dans lesquels nous avons recensé 56 agressions sexuelles. Pour ce faire, nous avons prêté attention à des propositions d'œuvres d'individus, feuilleté des répertoires du cinéma québécois, lu des synopsis et surtout visionné une grande quantité de films dont certains finalement ne mettent pas en scène des violences sexuelles. Afin de pouvoir répondre à notre question, nous avons sélectionné deux longs métrages principaux desquels nous avons réalisé des analyses formelles et narratives dans le but d'explicitier les processus d'érotisation et de non-érotisation. Une des analyses au cœur de se mémoire porte sur un des premiers films que nous avons visionnés, soit *Gina* (Denys Arcand, 1975). En outre du fait que son réalisateur est une figure importante du cinéma québécois, nous avons opté pour cette œuvre parce qu'elle consiste en une des premières représentations d'une agression sexuelle collective explicite dans le cinéma de fiction québécois. Prouvant que *Gina* (Denys Arcand, 1975) n'est pas un cas isolé, plusieurs autres longs métrages auraient pu être analysés pour démontrer l'érotisation des agressions sexuelles dans le cinéma de fiction québécois, notamment *Souvenirs Intimes* (Jean Beaudin, 1999). Concernant notre deuxième objet d'étude principal, le choix de *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) est né d'un sentiment que nous n'avions pas ressenti face aux autres films : une impression certaine que la scène de viol n'est pas érotisée. Cette perception nous a motivée à en faire l'analyse formelle et narrative. Étant donné que nous étudions les spécificités langagières du processus d'érotisation cinématographique, les œuvres sélectionnées devaient montrer en partie ou entièrement un abus sexuel, et ce, de manière audiovisuelle explicite. Ce critère éliminait aussitôt 14 des 56 agressions sexuelles que nous avons répertoriées qui sont souvent symbolisées par des ellipses ou des témoignages (annexe II, p.109-110).

Inspirées par le travail de Jana Bufkin et Sarah Eschholz (2000), nous avons créé cinq tableaux pour classer nos 30 films visionnés. Dans leur article, ces deux auteures ont construit des grilles d'analyse pour éprouver la concordance entre les profils « idéaux » des victimes et des agresseur.euse.s et ceux dans les trois longs métrages composant leur corpus. Similairement, nos tableaux I (annexe I, p. 107-108) et III (annexe III, p. 111-112) portent respectivement sur le profil des victimes et sur le profil des agresseur.euse.s. Notre grille d'analyse II (annexe II, p.109-110)

se penche sur les caractéristiques des agressions sexuelles tandis que notre tableau IV (annexe IV, p.113) traite des détails des films et de leurs scènes de violences sexuelles. Finalement, le tableau V (annexe V, p.114) aborde la correspondance entre les longs métrages et les mythes et stéréotypes de la culture du viol. Pour faire nos grilles d'analyse, en plus de l'article de Bufkin et Eschholz (2000), nous avons travaillé à partir des références composant notre cadre conceptuel et notre revue de la littérature, tous deux détaillés dans le chapitre suivant. C'est à partir de ce travail conceptuel et théorique que nous avons déterminé les caractéristiques formelles ou narratives d'érotisation. De plus, certaines questions présentes dans les tableaux découlent d'observations empiriques, c'est-à-dire qu'au fil de nos visionnements, nous avons constaté des tendances et nous voulions vérifier la propension des œuvres à les suivre. Les cinq tableaux se situent en annexes et nous faisons référence à leurs données à quelques reprises dans le texte. Dans cet ordre d'idées, les films répertoriés nous servent parfois à titre comparatif dans nos analyses. Par exemple, nous avons recours à *Genèse* (Philippe Lesage, 2019) lors de notre examen de *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019), notamment parce que tous les deux appartiennent au corpus québécois et parce qu'ils sont contemporains, les deux ont été réalisés après le bouillonnement du mouvement #MeToo en 2017. Ensuite, pour démontrer que le genre des cinéastes n'entretient pas de lien causal avec l'érotisation ou la non-érotisation des représentations des agressions sexuelles, nous nous penchons sur *Elles étaient cinq* (Ghislaine Côté, 2004). Ce long métrage de fiction est emblématique au Québec sur le sujet des violences sexuelles. De plus, bien que ces films ne fassent pas partie de notre corpus, nous comparons nos objets d'études principaux, soit *Gina* (Denys Arcand, 1975) et *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019), à *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Valérie* (Denis Héroux, 1969) et à *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002). Le premier consiste en une référence érotique historique. Le second a marqué l'imaginaire québécois en matière d'érotisme, est contemporain au long métrage de Denys Arcand et une de ses scènes érotiques se déroule dans une forêt et la scène d'abus sexuel dans l'œuvre de Cousineau et Ivalu se produit également dans un bois. Nous nous permettons d'utiliser le troisième parce qu'il est une référence culturelle occidentale importante en matière de représentation d'agression sexuelle et qu'il a été un élément déclencheur quant à ce travail de recherche.

0.1.2 Justification du corpus

Nous avons choisi de travailler sur le cinéma québécois parce que nous venons de la ville de Québec et nous résidons actuellement à Montréal. Nous avons donc vécu sur le territoire dit québécois et nous avons baigné dans la culture dominante qui lui est associée. Les terres sur lesquelles se trouve le Québec font partie du territoire traditionnel non cédé des Wendake-Nionwentsïo et les terres de Montréal, voir Tiohtiá:ke, se situe sur une partie du territoire traditionnel non cédé de la nation Kanien'kehá:ka (Mohawks) et des Ho-de-no-sau-nee-ga (Haudenosaunee). Nous reconnaissons et soulignons la colonialité et l'artificialité des frontières du Québec, néanmoins nous utiliserons tout de même l'idée du corpus québécois parce qu'elle nous permet de délimiter un espace et un temps pour notre corpus. Nous étudierons les spécificités cinématographiques locales de cette zone géographique. Les longs métrages de notre corpus ont été réalisés au Québec, produits par des établissements québécois, financés par des organismes québécois ou réalisés par des cinéastes qui ont vécu dans cet espace socioculturel. Le plus souvent, nos objets d'études revêtent toutes ces caractéristiques. Par ailleurs, il faut souligner que la culture du viol revêt différentes caractéristiques socioculturelles selon l'espace et le temps dans lesquels elle s'ancre. Ainsi, en optant pour le cinéma québécois, nous évitons une possible exotisation de cultures et cinématographies d'autres localisations. Personnellement, nous étions plus à l'aise d'aborder une culture avec laquelle nous sommes en contact quotidiennement. De plus, ce mémoire participe à enrichir la littérature sur les représentations médiatiques des agressions sexuelles québécoises puisqu'il y a peu d'écrits sur ce corpus. Nous discuterons plus amplement de ce point dans notre revue de la littérature. Toutefois, il est à noter que plusieurs des hypothèses et questionnements explorés dans ce mémoire pourraient être adaptés à d'autres contextes. Chaque espace socioculturel teinte de nuances particulières sa cinématographie, mais le phénomène à l'étude dépasse le Québec. Ces questions ne sont pas spécifiques au corpus québécois.

Pour notre recherche, nous avons recensé des longs métrages de fiction des années 1960 à aujourd'hui. Il nous semblait raisonnable d'amorcer notre corpus avec la Révolution tranquille. Postérieurement à la « Grande Noirceur », synonyme du second mandat du premier ministre québécois Maurice Duplessis (1944-1959), la Révolution tranquille (1960-1976) marque un tournant dans l'histoire du Québec. Décrite comme une modernisation effectuée au moyen de réformes importantes, cette période s'oppose au conservatisme religieux du duplessisme. Les valeurs québécoises traditionnelles sont délaissées au profit de la laïcisation de l'état, du regain de

l'indépendantisme et de la libération sexuelle. Nonobstant que la révolution sexuelle peut être déclarée comme un insuccès, notamment en ce qui a trait à l'émancipation sexuelle des femmes (Boisvert 2017, 13), il reste que cette entreprise a ouvert une brèche à la présence de nudité, de sexualité et de violences sexuelles à l'écran. Cette introduction simultanée de scènes d'actes sexuels consensuels et d'agressions sexuelles crée une étonnante juxtaposition qui va à l'opposé de la propension à détacher la sexualité des violences sexuelles. Il est à noter que dans le cinéma québécois, à la fin des années 50, une tradition documentaire s'impose et que ce n'est qu'à partir des années 1970 que la fiction commence à prendre plus de place (Véronneau 2015). Selon notre dénombrement, le premier long métrage de fiction comportant une scène d'agression sexuelle, *Le Viol d'une jeune fille douce* (Gilles Carle) date de 1968 et les suivants sont sortis dans la deuxième moitié des années 1970. Cela dit, notre recensement n'est pas exhaustif. Hormis *La drogue fatale* (Joseph-Arthur Homier, 1924), dans lequel il y a une tentative de viol arrêtée sur une des héroïnes (Lacasse 2011, 7), nous n'avons pas découvert d'œuvres représentant une agression sexuelle antérieures aux années 1960-1970.

Comme mentionné antérieurement, notre hypothèse selon laquelle les représentations cinématographiques sont érotisées est née d'un film en particulier, mais a été renforcée par l'écoute d'autres longs métrages surtout états-uniens et français. Cependant, ce qui nous intéresse est d'analyser si cette tendance est également importante dans la cinématographie québécoise. Ce que nous entendons par tendance est que l'érotisation des représentations des agressions sexuelles serait la manière générale de représenter les violences sexuelles. Cette sexualisation serait répandue, majoritairement reproduite dans les films. Nous avons donc transposé notre hypothèse sur les longs métrages de fiction québécois. Bien qu'il existe des caractéristiques qui semblent propres au cinéma réalisé au Québec, nous croyons que, dans une perspective transnationale, les cinématographies s'influencent entre elles. Une des plus grandes influences est celle du cinéma états-unien qui se ressent à l'échelle mondiale. Une autre serait celle du cinéma d'auteur.e largement associé à la France et à sa tradition cinématographique. De plus, le Québec entretient des liens historiques et sociopolitiques avec ces deux entités. Dès les années 60, un pan de cinéastes québécois a milité principalement contre l'américanisation en revendiquant la particularité du cinéma de leur province. Malgré tout, indéniablement, l'hégémonie du cinéma états-unien agit sur la création québécoise. De fait, le professeur Pierre Barrette écrit que l'« identité [du cinéma québécois] tend massivement à se définir par rapport aux tendances majeures du cinéma

américain » (2006, 17). Il donne l'exemple de *C.R.A.Z.Y.* (Jean-Marc Vallée, 2005) « [qui] évoque avec force le statut de “patchwork” de la société québécoise, dont l'une de ses caractéristiques — au moins depuis les années cinquante — est de se nourrir massivement de la culture populaire états-unienne, comme le dénonçait déjà par la satire la série des “Elvis Gratton” » (18). Ainsi, le cinéma québécois est empreint d'éléments extérieurs. Autrement dit, les cinémas que nous aurions le réflexe de qualifier de nationaux ont des limites poreuses. Considérant que l'analyse des influences transnationales sur le cinéma québécois est un sujet à part entière, nous laisserons cela de côté pour réellement nous concentrer sur les films québécois de fiction.

À l'occasion de notre recherche, nous cherchons spécifiquement à évaluer s'il y a bel et bien des œuvres dans le cinéma de fiction québécois qui érotisent les agressions sexuelles. Également, nous cherchons à démontrer comment fonctionne le processus d'érotisation cinématographique. Nos tableaux en annexes enrichissent notre mémoire en apportant des données qualitatives et quantitatives. Ces informations nous renseignent sur les éléments communs partagés entre les longs métrages, et ce, sur une période d'environ 60 ans. Nous pensons que les représentations participent à définir leur objet. Par conséquent, elles valident et invalident certains récits d'agressions sexuelles des réel.le.s survivant.e.s. En érotisant les agressions sexuelles, le cinéma devient un colporteur et constituant de la culture du viol. L'auteure Lili Boisvert résume sommairement la culture du viol de cette façon : « ensemble des croyances, coutumes et représentations qui minimisent, banalisent ou érotisent les agressions sexuelles » (2017, 247).

0.2 Informations élémentaires

Dans cette section, nous synthétisons des informations importantes et nécessaires à la compréhension de ce mémoire. Nous définirons d'abord la culture du viol puis ce qu'est une agression sexuelle.

0.2.1 Culture du viol

Le concept de culture du viol reviendra à maintes reprises dans ce mémoire. Pour plusieurs, l'émergence du concept de la culture du viol est associée au mouvement #MeToo en 2017. Nous estimons les définitions pertinentes et concises des auteures Lili Boisvert et Suzanne Zaccour. Suzanne Zaccour décrit ainsi le concept :

La culture du viol, ce sont toutes ces pratiques, mythes, conventions et faits culturels qui banalisent, dénaturent ou favorisent les violences sexuelles dans notre société. On en retrouve des éléments dans les arts, le droit, la politique ; dans des phénomènes comme le blâme des victimes et la socialisation genrée (2019, 76).

La définition de Zaccour souligne l'omniprésence de la culture du viol, elle insiste sur le fait qu'il s'agit d'« une partie intégrante de notre société, une partie intégrante de nos vies » (76) de même que celle de Boisvert fait ressentir la généralité de la culture du viol. Dans son livre *Beyond Blurred Lines* (2017), Phillips retrace l'histoire du terme culture du viol que « [g]enerally, feminist scholars have used the term to describe how violence against women has been normalized in our society through a process of linking sexuality to violent aggression » (5). Dans les médias de masse d'Amérique du Nord, l'expression a fait sa place dans la décennie 2010 et particulièrement en 2013 en raison de la couverture médiatique d'événements tels que le viol collectif de Steubenville, l'affaire du viol collectif de New Delhi et la popularité qu'a connue la chanson *Blurred Lines* de Robin Thicke en collaboration avec Pharell William et T.I (2013). Néanmoins, le terme apparaît dès les années 70 dans le courant de la deuxième vague féministe. En revanche, à l'époque, son emploi est quasi exclusivement limité aux publications académiques. Phillips fait remarquer qu'à la différence du milieu académique où le terme culture du viol fait consensus, l'expression sème la controverse dans les médias populaires voire a occasionné des contrecoups antiféministes.

Nous voulions également travailler sur les représentations érotisantes des agressions sexuelles pour lutter contre la culture du viol et ses effets. Le nombre de femmes survivantes de notre entourage est écrasant face à la minorité de celles qui n'ont jamais — ou n'ont pas encore — subi de violences sexuelles. Comme l'écrit Zaccour : « [l]e viol peut être simultanément l'une des pires tragédies que l'on puisse imaginer, et un fait de la vie quotidienne » (2019, 137). Les agressions sexuelles sont affreusement courantes et les femmes, les jeunes, les Autochtones, les personnes célibataires, homosexuelles, bisexuelles, ayant un handicap, ayant des troubles mentaux, ayant vécu des violences sexuelles pendant l'enfance ou ayant été en situation d'itinérance sont plus susceptibles d'être agressé.e.s (Cotter 2019 ; Conroy et Cotter 2017). Selon l'Institut national de santé publique du Québec (INSPQ), près de 90 % des victimes d'une agression sexuelle sont de genre féminin et environ 90 % des agresseur.euse.s sont de genre masculin (Institut national de santé publique du Québec 2022). Les agressions sexuelles constituent un crime sexospécifique qui vise principalement les femmes et est commis majoritairement par les hommes.

Le cinéma est un transmetteur important de la culture du viol particulièrement dans une culture de l'image comme la nôtre. Sarah Projansky indique dans son livre *Watching rape* (2001) que les discours sur le viol sont partout dans le quotidien états-unien : journaux, campagnes publicitaires, films, etc. Elle précise que les discours sont productifs et déterminatifs tout comme fonctionnels, générateurs, formatifs, stratégiques, performatifs et réels (2). Autrement dit, les discours sur le viol sont définis par une conception du viol, mais ils définissent en même temps une conception du viol. En Amérique du Nord, les personnes passent de plus en plus de leur temps libre à visionner des films, des séries et la télévision en général. Ces productions ont un impact notable sur leur auditoire. Comme le souligne Teresa de Lauretis (1987), le cinéma est une instance idéologique et les productions télévisuelles et cinématographiques promeuvent des idées, dans ce cas-ci promeuvent une manière de concevoir qui s'inscrit et contribue à la culture du viol.

0.2.2 Agression sexuelle

D'après le Code criminel, l'agression sexuelle est une voie de fait dont l'acte est de nature sexuelle et qui porte préjudice à l'intégrité sexuelle de la victime. La voie de fait est définie comme suit :

Voies de fait

265 (1) Commet des voies de fait, ou se livre à une attaque ou une agression, quiconque, selon le cas :

- a) d'une manière intentionnelle, emploie la force, directement ou indirectement, contre une autre personne sans son consentement ;
- b) tente ou menace, par un acte ou un geste, d'employer la force contre une autre personne, s'il est en mesure actuelle, ou s'il porte cette personne à croire, pour des motifs raisonnables, qu'il est alors en mesure actuelle d'accomplir son dessein ;
- c) en portant ostensiblement une arme ou une imitation, aborde ou importune une autre personne ou mendie.

Application

(2) Le présent article s'applique à toutes les espèces de voies de fait, y compris les agressions sexuelles, les agressions sexuelles armées, menaces à une tierce personne ou infliction de lésions corporelles et les agressions sexuelles graves.

Consentement

(3) Pour l'application du présent article, ne constitue pas un consentement le fait pour le plaignant de se soumettre ou de ne pas résister en raison :

- a) soit de l'emploi de la force envers le plaignant ou une autre personne ;
- b) soit des menaces d'emploi de la force ou de la crainte de cet emploi envers le plaignant ou une autre personne ;
- c) soit de la fraude ;
- d) soit de l'exercice de l'autorité.

Croyance de l'accusé quant au consentement

(4) Lorsque l'accusé allègue qu'il croyait que le plaignant avait consenti aux actes sur lesquels l'accusation est fondée, le juge, s'il est convaincu qu'il y a une preuve suffisante et que cette preuve constituerait une défense si elle était acceptée par le jury, demande à ce dernier de prendre en considération, en évaluant l'ensemble de la preuve qui concerne la détermination de la sincérité de la croyance de l'accusé, la présence ou l'absence de motifs raisonnables pour celle-ci (Canada 2022).

L'infraction d'agression sexuelle est divisée en trois catégories selon trois degrés de gravité. Premièrement, sous l'article 271, il y a l'agression sexuelle simple qui n'occasionne pas ou peu de blessures corporelles à la victime. Deuxièmement, l'agression sexuelle armée, menaces à une tierce personne ou infliction de lésions corporelles, régit par l'article 272, vise les attaques avec une arme ou une imitation d'arme, avec menace de lésions corporelles à une autre personne que la victime, qui blessent de manière importante la victime, avec strangulation ou commises par plus d'une personne. Enfin, définie par l'article 273, l'agression sexuelle grave comprend les agressions sexuelles qui blessent, mutilent, défigurent ou mettent en danger la vie de la victime. La notion de consentement sexuel est inhérente et nécessaire à la conception de l'agression sexuelle et le Code criminel la définit comme suit :

Définition de *consentement*

273.1 (1) Sous réserve du paragraphe (2) et du paragraphe 265 (3), le consentement consiste, pour l'application des articles 271, 272 et 273, en l'accord volontaire du plaignant à l'activité sexuelle.

Consentement

(1.1) Le consentement doit être concomitant à l'activité sexuelle.

Question de droit

(1.2) La question de savoir s'il n'y a pas de consentement aux termes du paragraphe 265 (3) ou des paragraphes (2) ou (3) est une question de droit.

Restriction de la notion de consentement

(2) Pour l'application du paragraphe (1), il n'y a pas de consentement du plaignant dans les circonstances suivantes :

- a) l'accord est manifesté par des paroles ou par le comportement d'un tiers ;
 - a.1) il est inconscient ;
- b) il est incapable de le former pour tout autre motif que celui visé à l'alinéa a.1) ;
- c) l'accusé l'incite à l'activité par abus de confiance ou de pouvoir ;
- d) il manifeste, par ses paroles ou son comportement, l'absence d'accord à l'activité ;
- e) après avoir consenti à l'activité, il manifeste, par ses paroles ou son comportement, l'absence d'accord à la poursuite de celle-ci.

Précision

(3) Le paragraphe (2) n'a pas pour effet de limiter les circonstances dans lesquelles il n'y a pas de consentement de la part du plaignant (Canada 2022).

En l'absence de consentement, il y a agression sexuelle. L'individu doit être en mesure de consentir et consentir. Également, il ne doit pas avoir de viciation du consentement. Comme l'expriment le

juge en chef Wagner et les juges Abella, Moldaver, Karakatnis, Martin et Kasirer dans le jugement R. c. G.F., 2021 CSC 20 de la Cour suprême du Canada : « [l]e consentement est l'assise sur laquelle sont fondées les règles de droit canadiennes relatives aux agressions sexuelles » (Canada 2021). En étudiant la jurisprudence, Édualoi fait ressortir que le consentement peut être manifesté par des paroles ou des comportements comme des gestes, que le silence n'est pas considéré comme un signe d'accord et que la personne n'a pas à lutter physiquement pour illustrer son refus. Bref, le consentement pour être valide doit être clair, libre, conscient, éclairé et donné par une personne en âge de consentir (Édualoi 2022b ; 2022c).

Dans un procès civil en responsabilité civile, un individu est poursuivi par la partie plaignante non pas pour le trouver coupable d'un crime, mais pour examiner s'il a commis une faute qui cause préjudice corporel, moral ou matériel et demander réparation et indemnisation. Ainsi, une personne peut poursuivre au civil une autre personne pour demander réparation face aux dommages causés par une agression sexuelle. Dans le Code civil du Québec, il n'y a pas d'article définissant l'agression sexuelle (Québec 2022). Lors du procès, la faute reprochée à l'accusé.e sera abordée sous l'angle de la responsabilité civile, consacrée au chapitre 3 du livre cinquième du Code civil et dont les dispositions générales se trouvent à l'article 1457. Le Code civil entretient une relation de concordance avec la Charte des droits et libertés de la personne. L'article 1974.1 mentionne l'agression sexuelle : il stipule qu'une personne peut résilier un bail si sa sécurité ou celle d'une enfant est en danger en raison de violence conjugale ou d'agression sexuelle (Québec 2022). Contrairement au procès criminel, le procès civil s'intéresse aux conséquences négatives découlant de la faute, aux dommages physiques ou psychologiques subis par la victime. De plus, au criminel, la partie plaignante doit prouver hors de tout doute raisonnable la culpabilité de l'accusé tandis qu'au civil, elle doit convaincre l'instance que sa version des faits est plus plausible que celle de l'accusé.e. Le fardeau de preuve n'est pas le même. C'est à la personne qui a subi le dommage de prouver la responsabilité de la personne qu'elle poursuit, elle doit prouver qu'il y a eu faute et que c'est la faute qui a causé le dommage alors qu'au criminel, c'est le procureur.e aux poursuites criminelles et pénales qui poursuit l'accusé.e, et ce, au nom de l'État (Édualoi 2022a).

De son côté, le gouvernement du Québec définit l'agression sexuelle, conformément à la définition présentée dans son document *Orientations gouvernementales en matière d'agression sexuelle* (Québec 2001), tel qu'il est formulé dans l'énoncé suivant :

Une agression sexuelle est un geste à caractère sexuel, avec ou sans contact physique, commis par un individu sans le consentement de la personne visée ou, dans certains cas, notamment dans celui des enfants, par une manipulation affective ou par du chantage. Il s'agit d'un acte visant à assujettir une autre personne à ses propres désirs par un abus de pouvoir, par l'utilisation de la force ou de la contrainte, ou sous la menace implicite ou explicite. Une agression sexuelle porte atteinte aux droits fondamentaux, notamment à l'intégrité physique et psychologique et à la sécurité de la personne (22).

Concernant sa propre définition, le document précise que :

Compte tenu de la complexité de la problématique ainsi que des nombreux mythes, stéréotypes et préjugés qui l'entourent, il est primordial d'adopter une définition de l'agression sexuelle reconnaissant qu'il s'agit d'un acte de pouvoir et de domination de nature criminelle (22).

Cette précision souligne que l'agression sexuelle est « un acte de pouvoir et de domination », un acte de contrôle, et non un acte d'attirance sexuelle. De plus, le gouvernement du Québec précise qu'il existe plusieurs formes d'agressions sexuelles. Elles varient selon la nature des gestes commis et le lien entre la victime et l'agresseur.euse. Le tableau « Formes d'agression sexuelle selon la nature des gestes impliqués » de l'INSPQ reprend la classification des agressions sexuelles en deux catégories soit avec contact ou sans contact, spécifiée dans la définition gouvernementale (Institut national de santé publique du Québec 2018a). L'agression sexuelle avec contact regroupe l'agression sexuelle avec pénétration (rapport sexuel avec pénétration), l'agression sexuelle avec tentative de pénétration et les attouchements sexuels. Les agressions sexuelles avec contact correspondent aux infractions suivantes : agression sexuelle simple, agression sexuelle armée, agression sexuelle grave, contacts sexuels (art. 151) et inceste (art. 155 (1)). Cet ensemble inclut les contacts oraux-génitaux, les pénétrations orale, vaginale ou anale par une partie du corps ou un objet, les tentatives de pénétration, les baisers à caractère sexuel, le frotteurisme et les contacts sexuels commis sous ou par-dessus les vêtements. Les agressions sexuelles sans contact, par exemple l'exposition forcée à des actes sexuels, l'exhibition, le dévoilement des organes sexuels, inciter un enfant à se masturber ou se toucher et l'enregistrement visuel d'un enfant dans un contexte sexuel, équivalent aux infractions criminelles suivantes : corruption d'enfants (art. 172), action indécente (art. 173 (1)), exhibitionnisme (art. 172 (2)) et voyeurisme (art.162) (Institut national de santé publique du Québec 2018a).

Les définitions du Code criminel et du gouvernement québécois s'accordent, mais il est important de saisir qu'il n'existe pas de consensus universel vis-à-vis de la définition d'agression sexuelle. Illustré simplement, les systèmes judiciaires entre les pays varient et ne déterminent pas

l'agression sexuelle de la même manière. Qui plus est, la violence sexuelle peut être définie sous différentes perspectives, par exemple légale, politique, clinique ou scientifique comme le souligne l'INSPQ (Institut national de santé publique du Québec 2018b). Parallèlement, une personne pourrait subir une agression sexuelle suivant la définition légale, mais ne pas considérer personnellement qu'elle a vécu une violence sexuelle. Cependant, il semble que le point commun entre les conceptions de l'agression sexuelle soit le consentement, mais elle-même, cette notion diffère selon les points de vue.

Il est important de définir les agressions sexuelles dans le cadre de notre mémoire. Notre définition est teintée de plusieurs perspectives, dont notre perspective féministe, mais également empreinte d'une utilité pour notre travail. À l'inverse du Code criminel, nous ne séparons pas les agressions sexuelles en catégories selon un niveau de gravité. Pour faciliter la compréhension du lectorat, les agressions sexuelles que nous analyserons correspondent aux agressions sexuelles avec contact, mentionnées ci-dessus. Nous incluons également l'inceste qui est dans un article séparé des agressions sexuelles dans le Code criminel. Nous ne traiterons pas des agressions sexuelles sans contact principalement en raison d'observations empiriques : elles ne sont peu voire pas mises en scène dans les films de notre corpus. Qui plus est, même dans les agressions sexuelles avec contact, ce sont majoritairement les pénétrations pénienues qui sont représentées dans les longs métrages de fiction québécois. Selon nous, dépeindre les agressions sexuelles principalement par des pénétrations pénienues joue sur l'érotisation des violences sexuelles à l'écran. Ce type d'acte sexuel est considéré comme la quintessence de la sexualité dominante : « [u]ne “vraie” relation sexuelle serait une relation dite “complète”, et elle consiste en l'intromission d'un pénis dans un vagin, suivi d'un mouvement de va-et-vient jusqu'à l'éjaculation » (Boisvert 2017, 226). Les autres comportements sexuels, surnommés « préliminaires », « sont généralement perçus comme secondaires, moins pertinents » (226). Conséquemment, parce que la sexualité hétérosexiste se centralise sur la pénétration du vagin par le pénis, la propension à illustrer les agressions sexuelles par ce type d'acte participe à les associer au désir sexuel. Nous nous concentrerons particulièrement sur les agressions sexuelles avec pénétration et tentatives de pénétration parce que, simplement, ce sont les cas de figure les plus présents dans la filmographie québécoise. Nous ne voulons pas participer à la hiérarchisation des formes d'agressions sexuelles. Dans le cadre de notre travail, nous ne pouvions évidemment pas couvrir toutes les représentations cinématographiques de toutes les formes d'agressions sexuelles. Nous étions dans la nécessité de réduire notre objet d'étude. En

outre, nous nous concentrons spécifiquement sur les représentations explicites des agressions sexuelles, c'est-à-dire quand l'agression est visible en totalité ou en partie. Nous reconnaissons que l'absence d'images explicites constitue une mise en scène en soi et qu'elle serait également intéressante à analyser. De plus, il est important de noter que nous utiliserons de manière synonyme les termes : agression sexuelle, violence sexuelle, viol, violence à caractère sexuel et abus sexuel. Nous avons conscience que le terme viol est associé à l'agression sexuelle avec pénétration dans l'imaginaire collectif, c'est pourquoi nous préférons le terme agression sexuelle, mais nous l'utilisons également en tentant de réduire la hiérarchisation entre les agressions sexuelles.

0.3 Plan des chapitres

Dans le premier chapitre, dans le but de répondre à notre problématique, nous approfondirons certains concepts-clés. En premier lieu, nous prendrons intérêt à comprendre l'érotisme grâce à deux auteurs influents dans sa théorisation, c'est-à-dire à Georges Bataille qui est une référence incontournable dans le domaine puis à Roland Barthes qui s'est intéressée à l'image érotique. En deuxième lieu, nous expliciterons pourquoi nous utiliserons le concept d'érotisation sans faire de distinction entre l'érotisme et la pornographie lors de nos analyses filmiques, en nous appuyant notamment sur les propos de la professeure et historienne de l'art Julie Lavigne. Ensuite, nous détaillerons les codes considérés comme constitutifs du cinéma érotique et du cinéma pornographique. Ces éléments formels et narratifs représentent des outils de grande importance lors de l'analyse de nos objets d'étude. En troisième lieu, nous examinerons l'érotisme à l'écran à partir de la théorie des regards. Il sera question des notions de *male gaze*, de *female gaze* et de *regard déplacé*. Ces concepts nous ont aidée à travailler notre réflexion et à réaliser nos analyses filmiques qui nous permettent de répondre à notre question sur les spécificités cinématographiques érotisantes présentes dans les scènes d'agressions sexuelles dans le cinéma de fiction québécois des années 1960 à aujourd'hui. Finalement, dans la dernière section de ce chapitre se trouve la revue de la littérature sur l'érotisation des agressions sexuelles au cinéma afin de faire un état de notre question de recherche.

Dans le deuxième chapitre, nous procéderons à l'exemplification de stratégies formelles et narratives érotisantes dans une scène d'agression sexuelle à l'aide du long métrage *Gina* de Denis Arcand (1975). En plus d'être réalisé par un cinéaste québécois emblématique, ce cas en est un bien spécial qui allie une instrumentalisation de l'expérience du viol à des fins politiques

indépendantistes et une érotisation pour un public cible masculin hétérosexuel. Dans un premier temps, nous contextualiserons l'œuvre pour faire ressortir l'influence du mouvement indépendantiste et la nécessité selon le réalisateur de « déshabiller la voisine » dans l'œuvre. À des fins d'analyse, nous survolerons la Révolution tranquille, l'émergence du cinéma québécois, l'œuvre *On est au coton* (Denys Arcand, 1970), le *Maple Syrup porn* et le concept de la Femmenation. Ensuite, nous aborderons une scène majeure de *Gina* soit celle du *striptease* en la comparant à celle dans *Gilda* (Charles Vidor, 1946). Dans cette section, il sera également question de la construction du *male gaze* dans l'œuvre. Dans un autre temps, nous décrirons la scène d'agression sexuelle présente dans le long métrage afin d'analyser les dimensions sonores et visuelles illustrant l'allégorie nationaliste et surtout pour démontrer la présence de stratégies érotiques. Avant de conclure, nous nous pencherons sur les liens qu'entretient l'œuvre avec le sous-genre cinématographique du *rape and revenge* principalement à l'aide des écrits de Carol J. Clover et Peter Lehman.

Dans le chapitre trois, à l'aide du long métrage *La Rivière sans repos* de Marie-Hélène Cousineau et de Madeline Ivalu (2019), nous procédons à l'analyse d'une scène d'agression sexuelle qui présente des stratégies formelles et narratives de non-érotisation. En premier lieu, nous résumerons l'œuvre et aborderons la mise en scène de la subjectivité du personnage principal féminin autochtone comme assise de la constitution du regard féminin inuit présent dans l'œuvre. Par la suite, nous décrirons la scène d'agression sexuelle. En second lieu, nous traiterons brièvement de la place de la Seconde Guerre mondiale dans le film avant d'aborder le statut militaire et le modus operandi de l'agresseur que nous mettrons en parallèle avec le scandale de Val-d'Or dénoncé pour la première fois le 22 octobre 2015 dans le reportage « Abus de la SQ : les femmes brisent le silence » dans le cadre de l'émission *Enquête* (Radio-Canada). Les liens tissés entre ces éléments font apparaître la dénonciation du patriarcat, du racisme et des violences systémiques qui fait partie des caractéristiques du *female gaze* inuit de l'œuvre. Dans l'optique de bien faire comprendre l'ampleur du phénomène, dans cette section, il sera également question des statistiques en matière de violences sexuelles commises sur les femmes autochtones et de la culture du viol au sein des Forces armées canadiennes (FAC). Postérieurement, nous analyserons la scène d'agression sexuelle du long métrage à l'étude en deux temps. D'abord, nous comparerons le film à des représentations du viol mis en œuvre à travers un regard masculin, soit à *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), *Genèse* (Philippe Lesage, 2019) et *Gina* (Denys Arcand, 1975). Encore que l'absence

de similitudes visuelles entre les scènes de *Gina* (Denys Arcand, 1975) et de *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) constitue du matériel d'analyse en soi, nous avons choisi de concentrer leur comparaison sur la dimension sonore. En plus de démontrer l'absence de stratégies formelles et narratives érotiques dans la scène d'agression sexuelle de *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019), nous précisons comment le langage cinématographique de cette scène et dans la séquence sur la mémoire du corps tend à faire ressentir l'expérience de la survivante en l'inscrivant dans un *female gaze* inuit et une perspective phénoménologique. En dernier lieu, à la toute fin du chapitre trois, nous procéderons à l'étude du cas limitrophe d'*Elles étaient cinq* (Ghislaine Côté, 2004) qui précise et nuance l'opposition entre l'érotisation et la non-érotisation des représentations d'agressions sexuelles.

Chapitre 1. Cadre conceptuel et revue de la littérature

1.1 La conceptualisation de l'érotisme : Georges Bataille et Roland Barthes

1.1.1 Georges Bataille

En matière d'érotisme, les écrits de Georges Bataille sont considérés comme indispensables. Dans les lignes suivantes, en raison de son autorité dans le domaine de l'érotisme, nous disséquons son essai *L'Érotisme* ([1957] 2011) pour mieux comprendre son indéniable influence sur la théorisation de l'érotisme et porter à l'attention les liens qu'elle partage avec la culture du viol et de ce fait, la nuisibilité de la conception bataillienne de l'érotisme. Georges Bataille (1897-1962) est un homme cisgenre hétérosexuel occidental de culture judéo-chrétienne, inspiré par d'autres hommes au profil similaire comme Michel Leiris, Donatien Alphonse François de Sade et Sigmund Freud. L'auteur est certes un homme de son temps, ce qui rend compréhensibles les bavures de sa théorie sans les excuser, mais ses écrits traversent le temps et continuent d'influencer la notion d'érotisme, d'où la nécessité d'effectuer un examen critique de sa pensée. Nous scruterons *L'Érotisme* ([1957] 2011) pour démontrer l'assimilation problématique de l'agression à la séduction présente au sein du livre. En application dans la théorie de l'écrivain, la hiérarchisation des genres et l'érotisation de la violence participent à la culture du viol. Bien qu'il soit possible de nous reprocher de ne pas avoir travaillé sur l'entièreté de son œuvre, nous avons décidé de nous concentrer sur *L'Érotisme* ([1957] 2011) parce qu'il s'agit de son ouvrage le plus théorique sur ce concept. Qui plus est, notre mémoire ne porte pas sur la bibliographie bataillienne et un examen de tous les textes de Bataille sur l'érotisme dépasse largement les limites de temps, de dimension et de pertinence pour ce mémoire.

À propos de l'influence de l'écrivain, Claude Tapia déclare : « [o]n doit à Georges Bataille la contribution la plus large et la plus décisive à la définition, disons même à la théorisation de l'érotisme en général » (2007, 46). Selon le professeur, « [l]e cinéma érotique de l'âge d'or, situé dans la décennie 1965-1975, devait beaucoup à la littérature "aristocratique" des décennies précédentes (les années 1930-1940) dont Bataille avait été la figure de proue » (61). Les œuvres des années 1930-1940 auxquelles fait référence Tapia sont les premiers récits érotiques de Bataille,

tels que les plus connus : *L'Histoire de l'œil* ([1928] 1993) et *Madame Edwarda* ([1941] 1956) qu'il a signés sous des pseudonymes. Ce cinéma est « misogyne, élitiste, mais poétique, onirique et dans ses intentions, transgressif et subversif » et dans lequel « le sexe dévoilé, la jouissance débridée côtoient la souffrance, la mutilation, le sacrifice et la mort ; l'angoisse rôde autour de la sexualité » (Tapia 2007, 48). Dans son article, Tapia fait remarquer que dès la fin des années 1950, le processus d'érotisation cinématographique s'inspirait principalement de la littérature alliant sexe, mort et sang à l'instar de celle de Bataille, puis qu'à compter de 1975, les mécanismes ont mué en érotico-pornographiques. Toutefois, nous pensons que la notion d'érotisme de Bataille a encore à ce jour un impact important notamment parce qu'elle a inspiré plusieurs intellectuel.le.s dont Michel Foucault, Philippe Sollers, Jacques Derrida et plus près de nous en temps et en espace, notre contemporaine québécoise Julie Lavigne. De plus, les films des années 1950 à 1975 sont en soi des sources d'inspiration pour le cinéma des générations futures.

Georges Bataille s'intéresse à l'érotisme non seulement comme représentation à caractère sexuel, mais comme phénomène de la sexualité humaine. À la base de sa théorie, les êtres discontinus, les humains, sont à la recherche de la continuité. L'état de discontinuité est associé au monde du travail et à l'isolement des individus, tandis que la continuité est la suppression des limites, la fusion des êtres, un mouvement de vie comparé à la mort. L'érotisme tient d'une dynamique complémentaire entre l'interdit et la transgression. Les limites sont là pour être excédées. Grâce à la transgression, il est possible de dépasser l'angoisse de la discontinuité pour faire l'expérience de la continuité. L'érotisme est cette ouverture sur la mort, un accès limité à l'illimité, une façon d'enrichir notre vie au lieu de la perdre. Elle est une expérience intérieure ayant un caractère sacré qui par l'extase permet la sortie de soi.

En examinant de plus près *L'Érotisme* ([1957] 2011), nous pouvons voir des ressemblances entre la conception de l'érotisme de Bataille et des éléments de la culture du viol. En ce qui a trait à la dissolution de l'être pour parvenir à la fusion des êtres à travers la relation érotique, la femme autant que l'homme² peut parvenir au point de dissolution, toutefois iels ne l'atteignent pas en jouant le même rôle : « [d]ans le mouvement de dissolution des êtres, le partenaire masculin a en principe un rôle actif, la partie féminine est passive » (Bataille [1957] 2011, 19). La culture du viol

² Dans l'analyse de *L'Érotisme* ([1957] 2011), il sera question des femmes et des hommes parce que l'auteur aborde le genre dans une perspective binaire. Toutefois, les éléments de la culture du viol présents dans l'ouvrage de Bataille affectent les personnes de tous les genres.

se fonde sur cette même polarité homme-sujet/femme-objet qui découle de la conception binaire et essentialiste des genres. Dans *L'Érotisme* ([1957] 2011), cette opposition revient à plusieurs reprises, par exemple :

Mais, dès maintenant, j'insiste sur le fait que le partenaire féminin de l'érotisme apparaissait comme la victime, le masculin comme le sacrificateur, l'un et l'autre, au cours de la consommation, se perdant dans la continuité établie par un premier acte de destruction (19-20).

Dans cet extrait, la dichotomie homme actif/femme passive est couplée à une analogie du sacrifice. Encore que la figure du sacrifice revienne, jamais les identités de genre entre le sacrificateur et sa victime ne sont interchangeables. Dès lors, une femme n'agit pas, c'est l'homme qui « dénude sa victime, qu'il désire et qu'il veut pénétrer » (96). Georges Bataille tente de se réhabiliter en annonçant que l'homme peut également être objet de désir avant d'ensuite restreindre son propos, voire l'opposer :

En principe, un homme peut aussi bien être l'objet du désir d'une femme, qu'une femme être l'objet du désir d'un homme. Cependant la démarche initiale de la vie sexuelle est le plus souvent la recherche d'une femme par un homme. Les hommes ayant l'initiative, les femmes ont le pouvoir de provoquer le désir des hommes. [...] Mais dans leur attitude passive, elles tentent d'obtenir, en suscitant le désir, la conjonction à laquelle les hommes parviennent en les poursuivant. Elles ne sont pas plus désirables, mais elles se proposent au désir. Elles se proposent comme des objets au désir agressif des hommes (139).

En effet, l'écrivain justifie la systématisation de la femme-objet par un argument pseudobiologique en plus d'effacer la possibilité d'un homme en tant qu'objet du désir en n'abordant plus cette éventualité. De plus, il nie la femme en tant que sujet en accordant l'action au genre masculin, elle ne peut rien entreprendre. Les hommes désirent tandis que les femmes sont désirées. Qui plus est, il présente la dynamique de charme comme une chasse, une conquête. Suzanne Zaccour commente la dangerosité de présenter ainsi la séduction :

toute la culture hétéro-romantique conditionne les hommes à la « conquête » des femmes. Les hommes poursuivent ; les femmes sont poursuivies. Les hommes chassent ; les femmes sont les proies. Et puisque la conquête implique une résistance qui doit être abattue, l'agressivité physique, le harcèlement et la coercition sexuelle sont reclassés comme des signes d'amour, des tactiques de « séduction » (2019, 134).

Ainsi, la figure de la poursuite utilisée par Bataille, assimilable à celle de la chasse et de la conquête, participe à la culture du viol en réitérant l'opposition actif/passif (dominant/dominée) et trivialise la violence sexuelle. Bataille précise que le désir de l'homme est agressif, ce qui rappelle

directement l'agressivité physique nommée dans la citation de Zaccour. L'agressivité et la poursuite que décrit Bataille dans les comportements séducteurs masculins se retrouvent dans le harcèlement et la coercition sexuels qui sont également contraignants, menaçants, hostiles, violents et dangereux. En basant le charme sur ce genre de « tactiques », le texte de Bataille soutient les dynamiques qui se jouent dans la culture du viol. La conception de l'érotisme bataillienne encourage particulièrement le harcèlement comme stratégie érotique comme le démontre ce passage :

Le plus souvent l'objet offert à la recherche masculine se dérobe. Se dérober ne signifie pas que la proposition n'a pas eu lieu, mais que les conditions requises ne sont pas données. Si même d'ailleurs elles sont données, la dérobade première, apparente négation de l'offre, en souligne la valeur. [...] Se proposer est l'attitude féminine fondamentale, mais le premier mouvement — la proposition — est suivi de la feinte de sa négation. [...] [L] a dérobade ensuite attise le désir, ou parfois la feinte de la dérobade ([1957] 2011), 140).

Cet extrait révèle que le refus de la femme, de l'objet du désir, la rend plus attirante aux yeux de l'homme. Ainsi, il doit répéter ses avances pour obtenir ce qu'il désire. Bataille encourage l'insistance dans la séduction au lieu de la dénoncer. Pourtant, insister constitue une menace. Dans la situation hypothétique où une personne subit de l'acharnement et termine par accepter des avances réitérées, elle ne consent pas, elle cède. Quand une personne cède à des démarches sexuelles, quand elle se plie à la volonté d'un individu qui s'acharne, il s'agit d'une agression sexuelle. Dans l'œuvre de Bataille, il y a une invitation à considérer le non comme un oui, à ne pas respecter une réponse négative de la part d'une femme. De surcroît, en conformité avec la pensée bataillienne, une femme qui ne se déroberait pas à titre de première réponse — parce qu'elle a envie de répondre positivement au désir — se ferait *slutshamer*. Selon le Conseil du statut de la femme du Québec, le *slutshaming* est un :

Néologisme composé des mots anglais slut (salope) et shame (honte) désigne le fait de critiquer, stigmatiser, culpabiliser ou encore déconsidérer toute femme dont l'attitude, le comportement ou l'aspect physique sont jugés provocants, trop sexuels ou immoraux. Les attaques peuvent être physiques ou morales et elles entretiennent l'idée que le sexe est dégradant pour les femmes (Conseil du statut de la femme du Québec, s.d.).

Une des implications du *slutshaming* est d'accuser les femmes d'être responsables des actes des agresseurs, c'est-à-dire qu'elles cherchent à être agressées. Selon la pensée bataillienne, d'une part les femmes s'offrent en tout temps, mais d'autre part elles sont dévergondées si elles ne rejettent pas en premier réflexe les avances d'un homme. L'exigence de ces deux comportements, soit de

s'offrir et de faire semblant de décliner, donne en définitive le sentiment aux hommes que les femmes sont disponibles quand ils le veulent pour satisfaire leur désir, qu'elles leur sont dues. Parce que cela ferait partie des attentes, parce que « le principe du premier contact, qui veut qu'une femme ait peur de se livrer, et que l'homme exige la réaction de fuite d'une femme » (Bataille [1957] 2011, 142), si une femme refuse sans arrière-pensée, sa négative est démentie. Le pouvoir de dire non est retiré à la gent féminine.

Dans le chapitre consacré à la beauté dans *L'Érotisme* ([1957] 2011), Georges Bataille aborde uniquement la beauté féminine. Bien qu'il précise qu'il s'agit d'une lacune du livre parmi tant d'autres (153), il n'est pas anodin que l'auteur délaisse la beauté masculine. L'exclusion de la discussion de l'apparence des hommes dans un ouvrage consacré à l'érotisme ne traite pas les deux genres sur un pied d'égalité. Bataille renvoie les femmes à leur apparence physique tout en reproduisant l'association femme-objet/homme-sujet. La beauté chez la femme décrite dans ce chapitre correspond à la jeunesse et à son éloignement de l'animalité, notamment par l'effacement de sa pesanteur et par des formes irréelles. Selon ces critères et contraintes, moins la femme correspond à sa condition de mammifère, plus elle s'éloigne de sa condition corporelle, plus sa beauté est grande. Cela a comme effet de fétichiser les femmes pour une beauté « irréelle » dictée par des croyances et qui demande du travail pour l'atteindre. À travers la fétichisation, la personne désirée est déshumanisée. La déshumanisation est dangereuse et constitue un fondement des violences sexuelles. Ces diktats de beauté féminine sont toujours d'actualité. En outre, la désirabilité de la beauté féminine découle de la possibilité de la déshonorer :

Ce dont il s'agit est de profaner ce visage, sa beauté. De le profaner d'abord en révélant les parties secrètes d'une femme, puis en y plaçant l'organe viril. [...] Rien de plus déprimant, pour un homme, que la laideur d'une femme, sur laquelle la laideur des organes ou de l'acte ne ressort pas. La beauté importe au premier chef en ce que la laideur ne peut être souillée, et que l'essence de l'érotisme est la souillure (156).

Georges Bataille ne spécifie jamais si une femme peut profaner un homme. Avec l'accent que l'auteur met sur la pénétration pénienne — et la dague sacrificielle —, il semble que souiller est un privilège masculin. Le fardeau de la beauté, lui, est sur les épaules de la femme parce que sans qualité esthétique chez elle, l'érotisme ne peut avoir lieu. Bien que la beauté féminine soit centrale à la notion d'érotisme, ce n'est pas la femme en soi qui l'est, elle doit plaire à l'homme. Qui plus est, le phallocentrisme de cette conception de l'érotisme est amplifié par la présence latente des archétypes de la vierge et de la putain, soit de cette opposition entre la beauté du visage et les

parties « honteuses », « pileuses », « animales » (154). D'après le logiciel *Antidote 10* (2018), le terme « souiller », dans son sens figuré, peut être interchangeable avec « déshonorer » et « profaner ». Aujourd'hui considéré comme archaïque, « déshonorer » pouvait avoir la définition suivante : « [a]buser sexuellement et moralement de (une femme). Déshonorer une femme, une jeune fille. » Un synonyme de « profaner » est « violer » (*Antidote 10* 2018, sous « souiller », « déshonorer », « profaner » et « violer »). Ces trois mots dont fait usage Bataille sont significatifs. En les employant, l'auteur entoure l'érotisme d'une aura d'abus sexuel. Il n'y a qu'à reprendre la citation susmentionnée et remplacer les termes par leur synonyme « violer » pour saisir l'ampleur du rapprochement. Ces choix de mots pour définir l'érotisme sont problématiques, d'autant plus que Bataille présente la souillure comme un privilège masculin et que les agressions sexuelles sont des actes sexospécifiques.

Selon la pensée bataillienne, une relation amoureuse procure la satisfaction de la continuité à travers la fusion des êtres. La perte de cette union peut mener à de graves conséquences :

Si l'amant ne peut posséder l'être aimé, il pense parfois à le tuer : souvent il aimerait mieux le tuer que le perdre. Il désire en d'autres cas sa propre mort. Ce qui est en jeu dans cette furie est le sentiment d'une continuité possible aperçue dans l'être aimé (22).

Cet extrait révèle que l'érotisme des cœurs, qui procure un sens si puissant à la vie de l'amant, rend légitime le suicide ou le meurtre. La deuxième option permet de choisir de rester en vie, mais d'enlever celle de l'autre par une motivation purement égocentrique, soit de se soulager. Ce principe *glamourise* la violence. De plus, Georges Bataille associe l'agressivité aux hommes en adéquation avec les normes et les codes sociaux relatifs à la masculinité. Cela suppose un plus grand risque que ce soit l'homme qui emploie la violence envers son amante, surtout s'il est positionné comme le sujet du désir et non l'objet. Ces conditions fabriquent un climat propice aux féminicides surtout si le meurtre est considéré comme romantique. Dans une situation hypothétique, à cela s'ajoute que la peine et la compassion des personnes extérieures pencheraient pour le meurtrier parce qu'elles auraient tendance à se mettre à la place de celui qui a perdu celle qui lui permettait de connaître la continuité. Avec cet élément, la théorie de Bataille romantise à nouveau la violence.

Dans *La Traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe* (2014), vers la fin de son chapitre consacré à Georges Bataille (54-60), la professeure et historienne de l'art Julie Lavigne énumère quelques interprétations féministes de la notion d'érotisme bataillienne.

Lavigne considère qu'Andrea Dworkin et Anne-Marie Dardigna ont fait des lectures au premier degré et uniquement politiques du travail de Bataille, ce qui expliquerait pourquoi elles arrivent à la conclusion qu'il s'agit d'une œuvre centrée sur la violence commise sur les femmes. L'auteure leur réplique que la dissolution dans la théorie de Bataille est celle de l'être social dans l'érotisme et que la femme tout comme l'homme arrivent au point de dissolution dans l'acte. Il n'y a pas de mort concrète. Les féministes libérales Susan Sontag et Susan Robin Suleiman, elles, conseillent d'approcher les textes batailliens comme une avant-garde littéraire. D'après Suleiman, Bataille contribue à complexifier la subjectivité féminine. Sans emprunter le même chemin, Julia Kristeva est arrivée à une conclusion similaire à celle de Suleiman. La dernière féministe abordée par Lavigne est Jessica Benjamin qui envisage l'expérience érotique chez Bataille comme une relation intersubjective. En dépit des interprétations féministes positives, nous pensons avoir démontré des rapports entre la théorie de Bataille et la culture du viol comme l'opposition homme-sujet/femme-objet, la trivialisation de la violence sexuelle en présentant le harcèlement comme une stratégie romantique, la négation du refus de la femme, le *slutshaming*, la dichotomie vierge/putain et la romantisation du féminicide. Compte tenu de l'importance de Bataille dans ce champ théorique, nous nous y sommes arrêtée afin de disséquer sa notion d'érotisme qui influence la conceptualisation actuelle, du moins occidentale et minimalement francophone, et qui peut être présente dans le cinéma. En pensant les violences sexuelles comme charnelles, il est propice d'imaginer que les représentations des agressions sexuelles sont érotisées, et ce, au minimum d'un point de vue narratif.

1.1.2 Roland Barthes

Un autre auteur majeur dans la théorisation de l'érotisme est Roland Barthes. Avec sa théorie de l'image érotique, sa notion s'intéresse un peu plus à l'érotisme à l'écran que celle de Georges Bataille. Barthes définit l'image érotique en opposition à l'image pornographique :

La pornographie représente ordinairement le sexe, elle en fait un objet immobile (un fétiche) [...] pour moi, pas de *punctum* dans l'image pornographique [...] La photo érotique, au contraire (c'en est la condition même), ne fait pas du sexe un objet central ; elle peut très bien ne pas le montrer ; elle entraîne le spectateur hors de son cadre, et c'est en cela que cette photo, je l'anime et elle m'anime. Le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir (1980, 91-93).

Pour l'auteur, ces deux types d'images se distinguent dans leur façon d'aborder la sexualité et par la présence/absence du *punctum*. Ce dernier est à la base de la notion d'image érotique de Roland Barthes. Le *punctum* est un détail qui attire la personne qui regarde l'image, qui touche sa sensibilité, qui déclenche son imagination pour continuer à faire vivre l'objet à l'extérieur du cadre de l'image. Contrairement à l'érotisme, la pornographie ne présente pas de *punctum* parce qu'elle révèle d'un coup son objet, ce qui manque de dynamisme pour troubler et refrène la poursuite du contact dans la fantaisie. Cette idée que l'érotique se déploie dans une relation entre le champ et le hors champ se trouve déjà dans le principe d'apparition-disparition que Barthes énonçait quelques années auparavant :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? [...] c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition (1973, 19).

Le *punctum* est cette parcelle de peau, celle qui se montre et se cache à la fois, celle qui nous allume et dont nous voulons encore plus, mais qui ne se révèle pas totalement. L'érotisme naît par le saisissement de l'ouverture, par l'envie de la faire sienne. Cette possibilité vient d'un « dévoilement progressif : toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir le sexe (rêve collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque) » (1973, 20). En d'autres mots, selon la pensée barthésienne, l'image est érotique par le détail qui marque et chamboule, par ce que l'imagination fait de l'objet et par le jeu entre le champ et le hors champ. L'image pornographique n'est pas érotique parce qu'elle est trop directe, parce qu'elle ne possède pas de *punctum*, elle ne laisse pas de place à l'imagination. Bien que Barthes spécifie que l'image érotique n'a pas besoin d'illustrer le sexe, elle est tout de même associée à la sexualité. Par ailleurs, Barthes commente l'intentionnalité derrière le *punctum* :

Ainsi le détail qui m'intéresse n'est pas, ou du moins n'est pas rigoureusement, intentionnel, et probablement ne faut-il pas qu'il le soit ; il se trouve dans le champ de la chose photographiée comme un supplément à la fois inévitable et gracieux ; il n'atteste pas obligatoirement l'art du photographe ; il dit seulement ou bien que le photographe se trouvait là, ou bien, plus pauvrement encore, qu'il ne pouvait pas ne pas photographier l'objet partiel en même temps que l'objet total (1973, 79).

De la sorte, le *punctum* qui éveille l'érotisme chez la personne regardant l'image ne découle généralement pas des intentions du ou de la photographe. Cette idée soutient notre hypothèse selon laquelle l'érotisation des agressions sexuelles peut être consciente ou non. Par contre, nous ne

voulons pas non plus déresponsabiliser les créateur.rice.s parce qu’iels peuvent aussi sciemment érotiser ces scènes. Bien que les images vivent en relation avec les spectateur.rice.s, les cinéastes ont une responsabilité envers les images qu’iels produisent, iels sont impliqué.e.s dans leur création. De surcroît, les détails qui touchent les sensibilités ne sont pas nécessairement les mêmes et fluctuent entre autres selon les contextes de réception et les différenciations sociales des spectateur.rice.s.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que la notion d’image érotique de Barthes se fonde sur une possession. Sans la nommer, Barthes imagine la scopophilie comme geste essentiel à la base de la photographie : il s’agit de « surprendre quelque chose ou quelqu’un (par le petit trou de la chambre), et que ce geste est donc parfait lorsqu’il s’accomplit à l’insu du sujet photographié » (1980, 57). Ainsi, selon la conception barthésienne, l’érotisme en photographie s’appuie sur le voyeurisme particulièrement sur la relation de pouvoir parce que c’est « parfait » quand il n’y a pas de consentement de la part du sujet — nous pourrions dire objet — photographié. Cette conception ancrée dans le voyeurisme évoque le *male gaze* de Laura Mulvey, soit que l’objet impose une perspective d’homme hétérosexuel. Nous expliquerons en profondeur ce concept dans la section sur la théorie des regards.

La théorisation de Roland Barthes illustre un mouvement populaire dans la conception de l’érotisme soit de l’opposer à la pornographie et de séparer les deux en *high et low art*. Par exemple, Barthes qualifie le désir pornographique comme lourd tandis qu’il décrit celui de l’érotisme comme léger, voire bon. Cette conception hiérarchique et binaire de l’art s’inscrit dans un élitisme. Malgré ce snobisme envers la culture populaire, l’idée de Barthes sur les sensibilités plurielles rejoint notre manière d’envisager la réception.

1.2 L’érotisation : érotisme et pornographie

Roland Barthes marque une forte distinction entre la pornographie et l’érotisme. Il aborde également la pluralité de lectures face à une même image. Dans une veine théorique similaire, l’énoncé « [l]a pornographie, c’est l’érotisme des autres. », parfois attribué à Alain Robbe-Grillet et par d’autres à André Breton, met en lumière la variabilité et la subjectivité des conceptions de la pornographie et de l’érotisme. Julie Lavigne fait remarquer que l’« existence de deux types de représentation à caractère sexuel est un fait de société commun à tout l’Occident. Chaque citoyen semble avoir sa propre idée sur le sujet. Il existe donc une multitude de distinctions entre l’érotisme

et la pornographie » (2014, 25). À l'intérieur du premier chapitre de *La Traversée de la pornographie* (2014), l'auteure brosse le portrait de plusieurs définitions des deux notions à l'instar d'Alain Giami dans « Que représente la pornographie ? » (2002). Iels décrivent les significations que l'érotisme et la pornographie possèdent pour les mouvements anti-pornographies, les historien.ne.s de l'art, les commissions d'enquête, etc. Pour le chercheur français en sciences sociales, le point de vue théorique d'une personne sur la pornographie découle de ses opinions et valeurs (6). La compréhension de chacun.e de la sexualité et des rapports hommes-femmes constitueraient également des composantes majeures de la définition. Les conceptions seraient donc très variables et subjectives. Bien que Lavigne affirme qu'« il apparaît impossible d'effectuer une distinction objective et universelle entre une représentation à caractère pornographique et une autre à caractère érotique » (2014, 85), en s'appuyant sur l'idée que l'érotisme est un phénomène de la sexualité humaine qui englobe les représentations à caractère sexuel, elle écrit que :

les représentations dites érotiques et dites pornographiques traitent toutes de l'érotisme en tant que spécificité de la sexualité humaine. Je crois qu'il s'agit de vases communicants inscrits dans le domaine de la sexualité humaine. Aussi le champ de signification de la pornographie ne correspondrait pas à un ensemble distinct de l'érotisme, mais logerait au sein de l'ensemble plus vaste de ce dernier. En ce sens, la pornographie est toujours de nature érotique alors que l'érotisme n'est pas nécessairement, en retour, pornographique (88).

Ainsi, il n'est pas nécessaire de définir la pornographie en opposition à l'érotisme puisqu'elle est comprise dans cette dernière. Notre façon d'envisager les deux concepts s'accorde avec la proposition de Lavigne et c'est pourquoi nous nous appuyons sur sa théorie. Donc, en ce qui a trait à notre question, quant à l'érotisation, nous prenons en compte ce qui pornographise les scènes d'agressions sexuelles parce que « les représentations à caractère sexuel peuvent être soit pornographiques et érotiques, soit seulement érotiques » (89). Ce qui définit les représentations pornographiques et érotiques n'est pas une irréconciliabilité, c'est la possession d'un caractère sexuel. Concernant la réception de ces figurations, Julie Lavigne fait remarquer que :

Néanmoins, il faut préciser que l'image érotique ne provoque pas nécessairement une réaction érotique chez le spectateur. En fait, je tiens à effectuer une distinction entre l'érotisme et la réaction physiologique d'ordre sexuel. Il est clair que la réaction physiologique face à une image sexuelle joue un rôle important dans l'érotisme et encore plus dans la pornographie. Seulement, il est très difficile de prédire quelle représentation, à caractère sexuel ou pas, provoquera un effet d'excitation chez le spectateur. [...] À mon avis, il est donc impossible d'asseoir la définition de l'érotisme uniquement sur l'intensité de l'effet qu'une image produit chez le spectateur. On peut toutefois constater qu'une image cherche à exciter le spectateur (89).

Dès lors, il faut retenir qu'une image peut être érotique indépendamment de la réponse physiologique qu'elle entraîne chez les spectateur.rice.s. Les représentations atteignent différemment les individus parce qu'ils ont des sensibilités différentes, et ce, même si ces représentations usent de stratégies érotiques. Parce que l'image érotique n'est pas toujours liée à une réponse physiologique, nous nous permettons, dans le cadre de notre travail, de laisser de côté la réception des œuvres pour nous concentrer sur l'analyse du caractère érotique des scènes des films de notre corpus. Certaines personnes pourraient réagir défavorablement face à nos démonstrations parce qu'elles n'ont pas ressenti d'excitation sexuelle en visionnant les séquences à l'étude, mais leur réponse physiologique n'invalide pas le caractère érotique d'une scène. Personnellement, nous n'avons pas éprouvé d'excitation en visionnant les films examinés. Sans que cela contredise notre expérience face aux mêmes images, nous présumons que d'autres personnes ont été stimulées et que ces scènes possèdent un caractère sexuel. Même s'il est violent et non consensuel, l'acte représenté est sexuel. Julie Lavigne souligne aussi la possibilité que des spectateur.rice.s ressentent de l'excitation face à des objets n'ayant recours à aucun processus d'érotisation, face à des objets notamment répulsifs ou froids (89). Aussi, l'auteure interroge un élément qui selon nous agit fortement sur l'érotisation des agressions sexuelles :

Déjà, le fait de mettre en scène un acte sexuel, quel qu'il soit, peut provoquer une réaction chez le spectateur indépendamment du but recherché par le créateur de l'image. Par contre, on peut se demander si la représentation d'un acte sexuel n'est pas en soi une stratégie visant l'excitation du spectateur (89).

De la sorte, peu importe le traitement de la représentation, la seule présence d'un acte sexuel peut déclencher une excitation chez les spectateur.rice.s. Cela nous amène à un problème majeur qui est la considération généralisée des agressions sexuelles en tant qu'acte libidinal et non comme acte de contrôle comme le fait ressortir Zaccour :

Fondamentalement, on dénature le viol en présupposant qu'il résulte d'une attraction sexuelle. [...] **Le viol ne résulte pas du désir sexuel, mais du désir de contrôle.** Les violences sexuelles sont des humiliations imposées par le violeur en quête de pouvoir (2019, 28-29).

Envisager les agressions sexuelles comme motivées par une attirance est hautement problématique. Cette croyance est pourtant répandue et nous pensons qu'elle contribue fortement à représenter les agressions sexuelles comme des relations sexuelles consentantes ou de les mettre en scène de manière hautement similaire. Considérer les violences sexuelles comme symptomatiques d'un désir sexuel participe également à décrédibiliser les survivantes qui ne correspondent pas aux

canons de beauté dominants. Pourtant, les femmes handicapées, les femmes trans et les femmes autochtones sont surreprésentées parmi les victimes d'agressions sexuelles. Compendieusement, nous nous éloignerons du relativisme vis-à-vis de la réception des représentations et nous nous concentrerons sur l'étude de la mise en scène érotisante. Pour ce faire, nous regarderons entre autres la concordance des films avec la culture du viol et examinerons l'érotisation en lien avec les éléments les plus répandus dans les conceptions de l'érotisme et de la pornographie, nous examinerons les stratégies érotiques des objets à l'étude. Dans un premier temps, nous traiterons des éléments associés au cinéma érotique puis ceux à la pornographie. Dans les analyses, tous ces éléments composant l'érotisation nous serviront à examiner les scènes.

1.2.1 Cinéma érotique

À la lumière de nos lectures, l'érotisme au cinéma semble surtout déterminé par des thèmes, des personnalités connues et des éléments récurrents. Dans ces ouvrages comme *Le sexe à l'écran* (Lenne, 1978), *Érotisme et cinéma* (Lenne, 1998), *Le cinéma du désir : dictionnaire* (Drouin, 2012), la définition de l'érotisme ou de l'érotisation semble aller de soi. Certains auteurs comme Dominique Baqué (2002) définissent le concept en l'opposant à la pornographie. Stéphane Delorme, lui, compare l'érotisme à l'esthétique, il découle de la « beauté troublante, excitante, suscitant le désir » ([2015] 2021). Dans une certaine mesure, ces définitions donnent des exemples d'images dont le caractère érotique est tenu pour acquis et n'explicitent jamais comment fonctionne l'érotisation. Dans les motifs les plus populaires, il y a les actes sexuels (en insistant sur la fellation), la nudité, des parties du corps comme les lèvres, les yeux, le visage, le nombril, les jambes, les seins, les pieds, les cheveux, les fesses et le pénis, le soutien-gorge, la voix, le *striptease*, la poupée avec son mutisme et son inactivité, la vamp, les vêtements et le vedettariat avec des vedettes telles que Theda Bara, Marlene Dietrich et toujours nommée, Rita Hayworth, spécifiquement pour ses rôles dans des longs métrages où elle danse lascivement tels que *Salomé* (William Dieterle, 1953) et spécialement *Gilda* (Charles Vidor, 1946). En considération des récurrences, le public cible de ces livres tout comme des films sur lesquels ils s'appuient semble masculin, cisgenre et hétérosexuel. Les motifs érotiques se rattachant plus aux spécificités cinématographiques sont l'éclairage, le regard-caméra, le gros plan et les mouvements de caméra. De surcroît, les auteurs accordent une grande importance aux liens entre l'industrie cinématographique, l'érotisme, le voyeurisme et le fétichisme. Le photographe Eadweard Muybridge et la théoricienne Linda Williams réputent que les plaisirs visuels, particulièrement le

fétichisme, sont à la source du cinéma (Lavigne 2014, 68). Qui plus est, selon nos propres observations, nous ajouterions comme éléments du langage cinématographique qui peuvent jouer un rôle dans l'érotisation d'une scène : le jeu des acteur.rice.s qui se manifestent dans leurs expressions faciales et corporelles, le continuum sonore, le montage, le dialogue et l'articulation du regard et de l'identification. Même si le processus d'érotisation n'est pas expliqué, ces indications nous sont utiles parce qu'elles nous renseignent sur les figures cinématographiques majeures estimées érotiques et nous pourrions examiner en partie nos objets d'études en fonction de ces stratégies érotiques fournies, par exemple en notant si ces motifs sont présents dans les scènes ou si elles y font référence. De la sorte, il s'agit d'outils pour notre analyse de l'érotisation des scènes d'agression sexuelle. Outre Gérard Lenne dans *Érotisme et Cinéma* (1998), nous y reviendrons plus tard dans notre revue de la littérature, ces auteurs ne se sont pas penchés sur les liens entre la représentation des agressions sexuelles et l'érotisme au cinéma.

1.2.2 Cinéma pornographique

Dans la partie précédente « L'érotisation : érotisme et pornographie », nous avons expliqué une conception de l'érotisme qui comprend la pornographie en nous appuyant en particulier sur le travail de Lavigne. Il s'agit de la conception utilisée dans le cadre de ce mémoire. En accord avec ce concept opératoire, quand nous faisons référence à l'érotisation, le processus englobe non seulement les conventions érotiques, mais également les conventions pornographiques. C'est pourquoi dans cette section, nous considérons le langage du cinéma pornographique. Dans la littérature sur les *porn studies*, il semble y avoir un consensus selon lequel la pornographie est fortement codifiée. Cependant, nous tenons à nuancer ce propos, car comme le fait remarquer Linda Williams : « today, if you have seen one porn video, you haven't seen them all » ([1989] 1999, 303). Bien que sa déclaration porte principalement sur la variété des types d'activités sexuelles présentes dans les films pornographiques et qu'elle date d'avant le développement au début et milieu des années 2000 de la cyberpornographie qui a fortement modifié l'industrie, la prolifération touche également les codes esthétiques. De plus, les balises de la pornographie sont changeantes, elles fluctuent selon leurs contextes socioculturels. Toutefois, malgré cette diversification de la pornographie, les éléments formels restent forts présents spécifiquement dans la pornographie dominante. Cette dernière se plie au *male gaze*, symptomatique de la société patriarcale dans laquelle nous vivons, elle est réalisée pour un public cible masculin hétérosexuel. Ces normes pornographiques nous seront utiles pour examiner nos objets d'études en fonction de l'érotisation.

Évidemment, nous ne dresserons pas une liste exhaustive des codes pornographiques, mais nous nous pencherons sur les plus primordiaux de l'écriture audiovisuelle.

Dans son texte *L'image pornographique, une imagerie de l'être réconcilié* (1996), l'historien de l'art Paul Ardenne effectue un répertoire et un examen critique des éléments constitutifs de l'image pornographique. D'abord, pour l'auteur, l'image pornographique a pour mission de montrer des scènes de sexualité et est empreinte de voyeurisme. Ensuite, il y a un rythme linéaire particulier auquel elle se plie qui est en corrélation avec l'acte de masturbation du spectateur. L'ordre scénique du film pornographique suit la logique de l'acte sexuel hétérosexuel. Ardenne décrit cet enchaînement comme suit : 1) déshabillage, 2) attouchements, 3) actes buccaux, 4) pénétrations et 5) jouissance (53). La dernière image doit être celle d'une éjaculation masculine. Ce plan final, surnommé *money shot*, apparaît primordial au cinéma pornographique :

Stephen Ziplow's manual of advice for the frugal pornographer asserts what had by 1977 become the sine qua non of the hard-core feature-length narrative: the necessity of showing external ejaculation of the penis as the ultimate climax – the sense of an ending – for each heterosexual sex act represented (Williams [1989] 1999, 93).

La monstration de l'éjaculation externe pénienne dicte la fin des films pornographiques puisque ce geste agirait à titre de paroxysme. Théoriquement, cet acte sexuel est une garantie de l'authenticité de l'acte et permet de représenter l'orgasme dans l'optique d'une visibilité totale. Selon la pionnière des études pornographiques Linda Williams : « [w]hile undeniably spectacular, the money shot is also hopelessly specular; it can only reflect back to the male gaze that purports to want knowledge of the woman's pleasure the man's own climax » (94). Effectivement, cette norme démontre l'attitude phallogratique de la pornographie dominante et renvoie à la notion de *male gaze*. Nous avons mentionné précédemment la visibilité totale qui est une autre contrainte visuelle au dire d'Ardenne. La composition de l'image pornographique doit permettre aux spectateurs de bien voir, tout voir, mieux voir. Plusieurs procédés participent à exaucer cette exigence, à tenter d'offrir une meilleure visibilité, comme les positions prises par les acteur.rice.s, la netteté de l'image, le montage et les angles de vue particuliers.

Un autre principe majeur de la pornographie est la « logique de complicité » : « [t]out doit, dans l'image, s'agencer de sorte que le spectateur se sente partie prenante » (Ardenne 1996, 59). Les trois moyens principaux pour accomplir cette « logique de complicité » sont l'annonce programmatrice, l'interpellation et la caméra subjective. Le premier se définit par la connaissance

de l'action qui se déroulera devant ses yeux avant de la regarder. Cela crée de la connivence parce qu'il confère au spectateur l'omniscience. Le deuxième se manifeste par l'adresse directe des acteur.rice.s aux spectateurs, principalement par le lancement de regard à la caméra. L'interpellation opère auprès des spectateurs telle une invitation à prendre part aux ébats sexuels, par conséquent complices de l'action. Le troisième, la caméra subjective, implique celui qui regarde le film en lui donnant l'impression qu'il est le sujet et qu'il est physiquement présent dans l'action. Nous ajouterions que l'identification, soit le fait de s'assimiler à un personnage diégétique, participe également à la « logique de complicité ».

À l'égard de la dimension sonore, Williams recense de cette manière les bruits de plaisir dans la pornographie dominante :

The articulate and inarticulate sounds of pleasure that dominate in aural hard core are primarily the cries of women. Though male moans and cries are heard as well, they are never as loud or dramatic. Other sounds of pleasure include the smack of a kiss or a slap, the slurp of fellatio and cunnilingus, the whoosh of penetration-engulfment, not to mention the sounds of bedsprings; they can also be actual words spoken by performer during sex ([1989]1999, 123).

Malgré l'éventail de sons qui signalent la volupté, ce sont les cris des femmes qui prédominent dans le continuum sonore pornographique. Conséquemment, ils deviennent en quelque sorte caractéristiques de la pornographie. Ce trait typique nous servira à titre d'élément formel comparatif lors de nos analyses. De l'avis de Williams, cette attention portée sur les gémissements féminins découle de l'absence d'assurance visuelle du plaisir des femmes contrairement à celui des hommes à travers le *money shot* et que corollairement il s'agit de l'élément qui se rapproche le plus de l'authentification — sans l'atteindre — de la jouissance des femmes. Régulièrement, ces bruits sont désincarnés et ajoutés en postproduction et même si cela déréalise la spatialité, les effets escomptés sont plutôt ceux de proximité et d'intimité (124). Nous tenons à souligner que les mots employés pour décrire ces sons, autant en anglais qu'en français, tels que « gémissements » désignent au plus neutre des cris et autrement des pleurs, des sons plaintifs, de douleur ou de peine. Si « [u]ne femme doit gémir et crier pour montrer à l'homme qu'elle apprécie *ce qu'il lui fait* » (Boisvert 2017, 38) et que ces sons peuvent signifier le plaisir tout comme la souffrance, la fétichisation des bruits de plaisir des femmes semble parallèle à une fétichisation des cris de souffrance des femmes ou du moins que les deux peuvent être confondus.

Dans un autre ordre d'idées, les agressions sexuelles ne constituent pas qu'une figure récurrente des films pornographiques, il existe un sous-genre pornographique consacré entièrement aux violences sexuelles : le viol pornographique. La plupart des études sur le sujet s'intéressent aux effets de ce type de pornographie sur le comportement des consommateurs.rice.s. Nous n'aborderons pas plus en profondeur cette catégorie de représentation fantasmatique parce qu'elle ne correspond pas à notre corpus. Les codes de la pornographie nous sont utiles pour nous informer sur l'érotisation des agressions sexuelles dans les longs métrages de fiction, mais nous n'analysons pas les films pornographiques. Dans une autre étude, il serait intéressant de se demander d'où provient ce fantasme, pourquoi il perdure aussi bien à travers le temps et comment se fait-il qu'il soit autant répandu. En ce qui concerne les codes formels et narratifs de la pornographie, ils nous aident à répondre à notre question parce qu'ils font partie du processus érotisant. Leur présence dans les scènes d'agressions sexuelles consiste en une stratégie formelle et narrative qui participe à l'érotisation de la représentation des violences sexuelles.

1.3 Érotisme et théorie des regards

1.3.1 Le *male gaze*

Quand il est question de l'érotisme à l'écran, il faut indispensablement considérer le texte canonique des études féministes sur le cinéma « Visual pleasure and narrative cinema » (1975) dans lequel Laura Mulvey aborde le sexisme du paradigme du plaisir visuel hégémonique et expose sa théorie du *male gaze*. À l'aide de l'approche psychanalytique, l'auteure démontre comment le phallocentrisme structure la forme filmique en adéquation avec l'élaboration du regard. Ainsi, l'érotisme de l'ordre patriarcal est codé dans le langage formel dominant. Ce cinéma offre plusieurs plaisirs comme la scopophilie, celui de soumettre à son regard, et l'identification, celui de se reconnaître. Au cinéma, en raison de procédés narratifs, l'identification se fait la plupart du temps au personnage principal, au héros avec qui sont partagées des similitudes comme des traits de personnalité ou des envies. D'après Mulvey, le facteur qui agit le plus sur l'identification d'un.e spectateur.rice à un personnage est la correspondance entre leur genre. Le vedettariat amplifie ce phénomène étant donné que les vedettes constituent une fascination tout en partageant des similarités avec le public. De plus, Mulvey démontre que dans le cinéma classique, le récit est construit pour un héros de genre masculin. C'est le genre masculin qui est associé à l'action, c'est le protagoniste qui fait avancer le récit, à l'inverse de la femme qui est associée au spectacle, quitte

à ralentir le déroulement de l'histoire. Dès lors, en raison du déséquilibre sexuel sociétal, le régime du plaisir visuel est aussi pensé en deux pôles, soit l'homme actif et la femme passive, le sujet et l'objet, le regardeur et la regardée. La femme est exhibée pour être l'objet érotique des hommes dans la diégèse autant que pour les spectateurs qui regardent le film. La liaison entre le regard du protagoniste, de la caméra et du spectateur, dénommée instances des regards, conditionne le public à adopter un regard masculin hétérosexuel. En outre, l'apparence des personnages féminins est fortement codée pour accentuer leur caractère désirable pour l'œil, par exemple par le port de maquillage. Une autre stratégie employée pour souligner les attraits de la femme et insuffler de l'érotisme est l'utilisation de gros plans sur certaines parties de son corps. Ce morcellement permet également de neutraliser la menace que représente le sexe féminin, en l'empêchant d'être un tout parce que l'image de la femme est paradoxale, elle est image de plaisir, mais également d'angoisse en raison du complexe de castration. Quant à la structure narrative, elle se concentre sur l'identification du spectateur au héros. Grâce aux technologies, le cinéma hollywoodien peut créer un monde imaginaire cohérent et vraisemblable, une illusion de réalisme entre autres dû au montage invisible. De ce fait et par l'entremise de l'identification, le spectateur internalise les représentations qui lui sont offertes et qui découlent de l'ordre phallogocentrique. Sommairement, il existe deux regards cruciaux soit le regard voyeuriste de l'homme posé sur la femme connotée du fantasme masculin et celui du spectateur fasciné par sa propre image transposée, obnubilé par son impression de contrôle et de possession de la femme par l'intermédiaire du héros. Incarnant une tension entre plaisir et déplaisir sous prétexte qu'elle ne possède pas de pénis, la femme a été érigée en symbole d'altérité. Pour neutraliser la menace du complexe de la castration, il existe deux avenues pour l'inconscient masculin : il est possible de punir/sauver la femme ou de transformer la femme en un objet fétichisé. La première voie est motivée par un voyeurisme sadique au contraire de la seconde qui est animée par de la scopophilie fétichiste. L'image de la femme est centrale dans le régime du plaisir visuel du cinéma hégémonique. Toute cette mécanique explicitée constitue le *male gaze* qui peut être résumé par l'imposition d'un regard masculin hétérosexuel articulé grâce au langage cinématographique. Cette façon de mettre en scène joue un rôle important dans l'érotisation des agressions sexuelles, nous en ferons la démonstration dans notre première analyse. Le *male gaze* est au cœur de cette érotisation en fétichisant les corps et la souffrance des victimes d'agression sexuelle, le plus souvent, des femmes.

Pour tenter de faciliter la compréhension du *male gaze*, dans son article « Mulvey's "Visual pleasure & narrative cinema" without all the psychoanalytic theory » (2016), Robin James explique le concept de Mulvey en le désencadrant de l'approche psychanalytique. La prémisse reste la même : nous vivons dans une société patriarcale qui éprouve de la joie à la vue de la souffrance des femmes. L'auteure explicite que grâce au montage invisible, le public adopte le regard de la caméra comme s'il était sien, apprenant ainsi aux spectateur.rice.s à observer les femmes en morceaux et jamais comme des êtres entiers. En masquant les choix spécifiques derrière sa production, le cinéma hégémonique berce son public dans une simulation du réel qui lui apparaît naturelle, comme un reflet de l'existence des choses, alors qu'il s'agit d'une élaboration, c'est-à-dire que le regard est construit tout comme le contenu de la vision. Chaque regard est cadré, encadrant un sujet et en excluant d'autres par sa délimitation ; chaque regard structure une manière d'observer et d'exister. Ce que Mulvey et James décrivent est l'adéquation entre l'œil de la caméra, de l'équipe de production (le montage étant un moment d'écriture significatif au même titre que la captation ou l'écriture du scénario) et du héros qui chosifie les personnages féminins comme si cette dynamique était naturelle, sans biais et qu'elle ne découlait pas de scripts cinématographiques construits et conçus. L'article de James fait la démonstration que la théorie de Mulvey fonctionne même hors du cadre psychanalytique. Qui plus est, les deux auteures nomment concrètement des spécificités du langage cinématographique qui participent à l'érotisme selon le régime du plaisir visuel phallogocentrique, sur lesquels s'appuient le *male gaze* : l'identification, le vedettariat, les instances des regards, le montage invisible, l'invisibilisation du quatrième mur, le morcellement du corps féminin par le gros plan, la dynamique homme actif/femme passive, la mise en scène du voyeurisme sadique ou de la scopophilie fétichiste et la femme-image/spectacle/objet. Il nous faut prêter attention à tous ces éléments dans notre recherche parce qu'ils peuvent être participatifs à l'érotisation des violences sexuelles.

Mulvey termine « Visual pleasure and narrative cinema » sur une invitation à faire du cinéma alternatif pour rompre avec la tradition du *male gaze*. Cette idée d'un cinéma résistant qui passe spécialement par le bris de l'illusion du réel rapproche Mulvey et Claire Johnston. Cette dernière déclare dans « Women's cinema as counter-cinema » (1999) que le cinéma des femmes doit inévitablement s'éloigner des films hégémoniques pour être résistant. Elle écrit :

Any revolutionary strategy must challenge the depiction of reality; it is not enough to discuss the oppression of women within the text of the film; the language of the

cinema/the depiction of reality must be interrogated, so that a break between ideology and text is effected (37).

Ce que soulignent Mulvey et ici Johnston est que l'idéologie passe non seulement par le récit, mais par la grammaire cinématographique, notamment par le masquage des éléments de production et par l'articulation des regards. En outre, briser l'illusion du réel, par exemple par l'emploi de procédés réflexifs, est un moyen de souligner qu'il existe de multiples réalités, pas seulement celle du genre masculin. De plus, la réflexivité vise à empêcher les spectateur.rice.s de simplement se laisser glisser dans la fascination en interrompant le flot continu alimenté par le montage invisible, tout en espérant déclencher des questionnements chez elleux. Plusieurs théoriciennes féministes s'entendent sur le fait que la résistance passe par la subversion du langage cinématographique dominant. Cette idée sera explorée dans le chapitre trois, lors de notre analyse sur la non-érotisation des scènes d'agressions sexuelles en lien avec le *female gaze*.

En raison de reproches faits à l'égard de l'absence de traitement du *female spectatorship* dans « Visual pleasure and narrative cinema » (1975), six ans plus tard, Laura Mulvey maintient sa position sur le *male gaze* et développe la place des spectatrices et l'impact d'un personnage principal féminin sur le texte et l'identification dans « Afterthoughts on "Visual pleasure and narrative cinema" inspired by *Duel in the sun* (King Vidor, 1946) » (1981). À propos du *female spectatorship*, elle écrit que les spectatrices peuvent trouver du plaisir dans la masculinisation du regard, dans l'identification avec le héros en rapport avec sa liberté d'action et son contrôle sur le monde diégétique ou au contraire n'en percevoir aucun plaisir (12). Pour expliquer ses propos, Mulvey fait référence au discours psychanalytique freudien. Selon celui-ci, la féminité émerge à la suite du stade phallique, une période de développement vécue par les filles et les garçons. Iels sont similaires dans cette phase, mais par la suite, l'option féminine convenable est de réprimer le côté actif, c'est-à-dire le côté masculin expérimenté pendant ce stade. Freud conceptualise la féminité comme la passivité, comme l'opposition à l'agressivité des hommes ([1933] 2010). Dès lors, l'aspect actif du *male gaze* permet aux spectatrices de revivre un aspect perdu depuis la fin de la phase phallique de leur identité sexuelle. Du côté narratif, la dynamique actif/passive structure la plupart des films et elle est également jouée directement dans le récit. L'histoire et le langage cinématographique placent l'auditoire du côté du héros, du côté actif. En raison notamment de cette tradition culturelle séculaire, la spectatrice s'adapte à cette convention, sa transition d'un genre³ à

³ Nous avons remplacé le terme « sexe » qui figure dans le texte par « genre » [traduction libre].

un autre dans la posture spectatorielle est ainsi facilitée. L'identification trans⁴ devient une habitude, une seconde nature, pour les spectatrices à cause du concept freudien de « masculinité » chez les femmes, de l'identification déclenchée par la logique de la grammaire narrative et du désir d'ego de se fantasmer de manière active (13). Dans le cinéma dominant, la femme tient le rôle de signifiant érotique, elle est une image, une fonction narrative. Une autre fonction narrative des films hégémoniques est le mariage qui a pour but de sublimer l'érotique en rituel social, renvoyant du même coup la femme à signifier la sexualité. Selon Mulvey, la présence d'un personnage principal féminin change les significations. Par exemple, dans le mélodrame, la femme est au centre de l'histoire et il est question ouvertement de sa sexualité au lieu que la présence de la femme signifie la sexualité (14). En somme, dans ce texte, à la différence de « Visual pleasure and narrative cinema » (1975) qui se concentre sur l'articulation du regard, Mulvey se penche sur l'héritage de la dualité actif/passive dans la narration. Elle précise également la place des femmes dans la réception et explicite l'adhésion des spectatrices au *male gaze* sans toutefois nier que la fascination exercée peut être rompue. Cette clarification appuie l'idée qu'une image érotique puisse être lue de manière érotique ou non, qu'il pourrait y avoir adhérence au discours érotique ou rupture avec cette lecture orientée.

Diverses intellectuelles féministes se sont intéressées à la place des spectatrices en revenant sur le *male gaze*. Nous porterons attention à quelques textes majeurs sur le sujet afin d'approfondir notre compréhension de la théorie des regards et son utilité pour nos analyses. Pour Mary Ann Doane (1982), le renversement du dispositif de la théorie des regards reste dans la logique patriarcale qui attribue la subjectivité masculine à l'agentivité du regard et le statut d'image à la femme. La simple inversion affermit le système dominant d'alignement de la différenciation des genres sur une dichotomie sujet/objet. Par conséquent, le *female gaze* ne consiste pas en l'objectification des hommes. De plus, Doane affirme que le cadrage, l'éclairage, le mouvement de caméra et l'angle de prise de vue servent à amplifier la désirabilité des personnages féminins. Ces pratiques visuelles ainsi que la représentation fétichiste du corps féminin nu participent à masculiniser la position spectatorielle. Les spectatrices pourraient alors opter pour une action transitoire⁵, à savoir l'adoption de la posture masculine correspondante au *male gaze*. Elles

⁴ Nous avons remplacé le terme « transexuelle » qui figure dans le texte par « trans » [traduction libre].

⁵ Nous avons remplacé le terme « travestissement » qui figure dans le texte par « action transitoire » [traduction libre].

pourraient aussi se suridentifier ou s'objectifier narcissiquement au personnage féminin. Par ailleurs, Doane ajoute que les femmes représentées en possession du regard actif dans la diégèse seront inévitablement punies et que la réception d'une œuvre s'inscrit toujours dans un réseau de représentations plus larges. L'auteure propose finalement la mascarade comme un mode d'attitude spectatorielle plus critique qui permettrait une certaine distance face à l'image pour les spectatrices parce qu'elles réaliseraient que la féminité est un masque, une performance. Cette distance déstabiliserait la structure masculine dominante du regard en raison de l'excessivité de la féminité. Doane développe à nouveau la mascarade dans un texte de 1988. Les écrits de Doane renforcent l'idée que le cadrage, l'éclairage, les mouvements de caméra et les angles de prises de vue peuvent insuffler de l'érotisme à une scène en s'attardant sur la désirabilité des femmes et que ces éléments du langage cinématographique sont organisés en ayant un public masculin en tête. Encore une fois, il s'agit d'éléments auxquels nous devons prêter attention lors de notre étude des scènes d'agressions sexuelles pour vérifier s'il y a érotisation ou non. Nous regardons également si les agressions sexuelles dans la diégèse sont utilisées pour punir les femmes avec un regard actif et si elles sont empreintes de composantes érotiques pour fétichiser les douleurs des femmes.

La professeure, auteure et réalisatrice E. Ann Kaplan (1983) a examiné des œuvres cinématographiques qui, se disant pour un public féminin, renversaient les positions dans le dispositif des regards, c'est-à-dire donnait aux hommes la position d'objet sexuel. Cependant, Kaplan, à l'instar de Doane, est d'avis que le renversement sujet-objet n'équivaut pas à un *female gaze* parce qu'il réaffirme simplement les mécanismes de l'ordre patriarcal, soit l'appareil des regards et la dynamique domination-soumission. Par conséquent, le simple renversement garde la structure phallogénique intacte, conservant la différenciation des sexes et des genres. L'auteure en vient à la conclusion que le regard n'est pas toujours masculin, mais que le fait d'être sujet du regard consiste à être dans la position masculine, peu importe le sexe ou le genre de la personne qui regarde. Kaplan relève aussi que « [t]he passivity revealed in women's sexual fantasies is reinforced by the way women are positioned in film » (28). Il est difficile de connaître à sa juste valeur le rôle de la passivité des personnages féminins au cinéma dans la naissance du fantasme de passivité chez la femme. Ce dernier pourrait influencer une lecture érotique d'une scène d'agression sexuelle où la victime féminine serait présentée passive. Cette passivité est aussi présente dans le fantasme populaire masculin hétérosexuel de la poupée. De surcroît, la valorisation de la dynamique érotique hétérosexuelle homme actif/femme passive participe à sexualiser la

passivité de la femme. Dès lors, il est plausible de croire que certaines mises en scène de la passivité d'une femme dans une scène d'agression sexuelle peuvent prendre part à l'érotisation d'une scène de violence sexuelle. De surcroît, Doane et Kaplan expliquent que le simple renversement des positions dans le dispositif des regards ne constitue pas un *female gaze* et nous aborderons plus tard les théorisations du *female gaze* comme un regard de transgression.

Dans *The Oppositional gaze* (1992), bell hooks enrichit la théorie des regards en énonçant la complexité du *gaze*, soit qu'il est imbriqué de relations de pouvoirs, des politiques de racisme, de sexisme, de classisme, de capacitisme, etc. Un regard n'est jamais neutre. En s'inspirant de Foucault, l'auteure précise que dans les situations d'oppression, il y a nécessairement des possibilités de résistance. Ainsi, le regard est un site de résistance et le regard oppositionnel est une manière critique d'observer qui s'inscrit contre la façon dominante de regarder et d'envisager les choses. Il s'agit de regarder autrement pour résister. Dans le cas de l'érotisation des représentations d'agressions sexuelles, des manifestations du regard oppositionnel pourraient prendre la forme d'une scène ne présentant pas un *male gaze* ou de spectateur.rice.s qui sont critiques face à une scène adhérant à la culture du viol. En raison de la capacité de séduire (et de trahir) du cinéma et de l'intériorisation du modèle de pensée dominant chez les individus, l'auditoire doit fournir des efforts pour résister, et ce, de manière consciente parce qu'autrement, il se soumet (120). Ce que nous retenons principalement du texte de bell hooks est qu'il est possible pour les spectateur.rice.s de se dégager du *gaze* d'un film, du regard dominant, en s'y opposant considérément, même s'il est plus aisé d'embrasser l'identification avec l'œuvre cinématographique. En outre, dans une analyse de réception, il faut prendre en compte le contexte, l'expérience, les différenciations sociales comme le genre et la race des spectateur.rice.s qui ne sont pas interpellé.e.s de la même manière par le cinéma. Ce qui veut dire encore une fois que les spectateur.rice.s ne réagiront pas toutes de la même façon vis-à-vis une scène dont les stratégies cherchent à érotiser.

1.3.2 Le *female gaze*

À la lumière de ce qui précède, les spectateur.rice.s n'ont pas forcément à épouser le regard masculin. Iels ne sont pas non plus dans l'obligation de s'identifier à ceux qui leur ressemblent à l'écran. Les théories sur le *gaze* nous informent sur la représentation et la réception. En réaction au *male gaze*, des chercheur.euse.s et des cinéastes telles que Joey Soloway (TIFF Talks 2016) et Iris Brey (2020) ont conceptualisé le *female gaze*. Aux yeux de Soloway, le regard féminin est composé de trois parties constitutives : il faut privilégier le ressenti sur le regard, faire ressentir ce

que cela fait d'être l'objet du regard et inverser le regard (TIFF Talks 2016). De son côté, Iris Brey subdivise le *female gaze* en six composantes :

Il faut narrativement que :

- 1/ le personnage principal s'identifie en tant que femme ;
- 2/ l'histoire soit racontée de son point de vue ;
- 3/ son histoire remette en question l'ordre patriarcal.

Il faut d'un point de vue formel que :

- 1/ grâce à la mise en scène le spectateur ou la spectatrice ressent l'expérience féminine ;
- 2/ si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que le *male gaze* découle de l'inconscient patriarcal) ;
- 3/ 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) (2020, 77).

Ces deux théorisations se rejoignent sur le plan de la création d'un nouveau langage cinématographique subversif qui place le partage de l'expérience, le corps et la subjectivation en son centre.

Comme nous pouvons le constater, le *female gaze* n'est pas conçu comme le simple renversement du *male gaze*, il ne s'agit pas de mettre les personnages féminins dans une « position masculine » et de sexualiser et chosifier les hommes. Cependant, il est pertinent de rester critique face au concept et de le coupler avec d'autres perspectives comme la décolonialité, l'intersectionnalité et la pensée queer, pour par exemple éviter des dérives telles que l'essentialisation de la femme. De plus, le sujet « femme » est problématique parce qu'il exclut et nie des expériences en unifiant des individus vivant des réalités et des oppressions différentes sous une même catégorie. Tendances en Occident, cet aplanissement identitaire entraîne l'universalisation de la femme cisgenre, blanche hétérosexuelle, neurotypique, sans handicap et pécuniairement à l'aise. Ces critiques du *female gaze* se retrouvent également dans *Beyond the gaze : seeing and being seen in contemporary queer media* (Herold et Morse 2021). Effectivement, dans leur article à la perspective queer, les auteur.e.s traitent de la théorisation du *female gaze* proposée par Soloway, de même que du *transgender look* de Jack Halberstam. Pour elleux, ce qu'avance Soloway est binaire, essentialiste et vague. Son idée est plus proche d'une théorie du cinéma d'auteur.e parce qu'iel insiste sur le genre des personnes derrière la caméra. En ne proposant pas de stratégies formelles, le *female gaze* de Soloway manque de tangibilité. Similairement, la proposition d'Halberstam aborde très peu l'articulation du regard. Herold et Morse jugent défavorablement l'interconnexion du *transgender look* avec la violence, le

traumatisme, la dissociation et le « split or divided subject, reiterating the trope that transgender people are “half man, half woman” and furthering the postmodern fantasy that transgender subjects are uniquely flexible and fluid, forever moving between or beyond stable subject positions » (Herold et Morse 2021). Les auteur.e.s critiquent les théories du *gaze* en général parce que le médium cinématographique dépasse la dimension visuelle. Effectivement, il faut analyser le cinéma en réfléchissant à l’interaction entre le son et l’image et même le réfléchir selon toutes les dimensions sensorielles. En s’appuyant principalement sur les concepts de *haptic visuality* de Laura U. Marks et de *haptic listening* d’Irina Leimbacher, Herold et Morse proposent d’aller plus loin que le regard, de dépasser le *feeling seeing* de Soloway et d’insister sur l’expérience haptique qu’est le cinéma, l’affectivité en son centre. Iels proposent un cinéma alternatif qui met l’accent sur la mutualité et la réciprocité de voir et d’être vu.e, supprimant la relation de pouvoir du regard unidirectionnel classique. Cela se manifeste de manière formelle dans la mise en scène d’un regard caméra qui trouble la dichotomie regardant/regardé.e, combiné à d’autres éléments tels que le ralenti, la surimpression, le *rack focus*, le montage elliptique, le son diégétique distordu et la musique non diégétique obsédante. En plus de générer une structure alternative du regard, ces créations fabriquent de nouveaux espaces et temps comme le démontrent leurs études de cas sur *Carol* (Todd Haynes, 2015), *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) et l’épisode « San Junipero » de la série *Black Mirror* (Netflix, 21 octobre 2016). De plus, concernant la réception, les auteur.e.s soumettent l’importance de prendre en considération les affects des spectateur.rice.s et de toujours contextualiser les analyses. Tout compte fait, l’article offre des stratégies concrètes pour mettre en scène le désir d’une autre façon. Le piège est de voir cette organisation de spécificités cinématographiques comme une recette, il s’agit plutôt d’une possibilité. De surcroît, la présence de ces éléments ne signifie pas automatiquement que l’articulation dominante du regard est désamorcée. Qui plus est, il serait pertinent d’enrichir le champ des stratégies qui, pour les auteur.e.s, gravite autour du regard caméra.

Effectivement, seule, la théorie du *female gaze* de Soloway manque de concret. La version d’Iris Brey précise davantage sa manifestation dans le langage cinématographique. À l’opposé de Soloway, Brey n’accorde pas d’importance au genre de la personne à la réalisation parce que cela participe à l’essentialisation (2020, 20). Nous voulons ajouter également qu’il est fréquent qu’une personne internalise les systèmes de domination qui l’oppressent, par exemple une femme peut intérioriser le sexisme et le reproduire, ce qui signifie qu’une personne de genre féminin peut

produire un film adoptant un *male gaze*. Du reste, nous trouvons pertinents plusieurs éléments de la proposition de Brey comme l'importance de la subjectivité, la transmission d'une expérience sensible, la remise en question du patriarcat, la conscience d'érotiser et le plaisir qui ne découle pas de la pulsion scopique. Dans son livre, l'auteure ancre le regard féminin dans la phénoménologie du cinéma, ce qui l'en distingue du *male gaze*. « Dans la philosophie traditionnelle occidentale, l'esprit et la parole sont plus importants que le corps » (14). En opposition à ce modèle de pensée, « le corps en tant que sujet [est] au cœur de l'expérience du *female gaze* » (47) parce que « regarder est avant tout une expérience incarnée où le corps joue un rôle fondamental » (15). La professeure en études cinématographiques Linda Williams dépeint de la sorte le processus de transformation de la vision en ressenti tactile chez les spectateur.rice.s : « [s]ight commutes to touch, not literal touch, but our own senses make sense of the vision of touch in our own flesh in haptic ways that cannot be reduced to sight alone » (2008, 58). Ainsi, se basant sur la synesthésie et les sensations, ce type de cinéma se concentre sur la corporalité dans la réception. Par conséquent, en se détachant de la prééminence de l'identification et du regard chez le *male gaze*, le regard féminin présente une manière différente de désirer qui s'éprouve dans le corps dans son entièreté et qui n'éclot pas de la possession de l'autre par le regard. En outre, puisque l'érotisation est consciente dans la mise en œuvre du *female gaze*, le regard féminin peut être utilisé comme solution de remplacement pour la non-érotisation des scènes d'agression sexuelle, ce que nous démontrerons dans l'analyse de *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019).

1.3.3 Le regard déplacé

Compte tenu de ce qui précède, il semble que le point commun entre la proposition d'Herold et Morse et le *female gaze* est la phénoménologie. L'approche phénoménologique consiste en une manière pertinente de quitter le paradigme du *male gaze*. En réunissant les théories sur le regard féminin et la notion de Herold et Morse, nous obtenons un concept plus riche qui peut être utilisé pour analyser les représentations des scènes d'agression sexuelle. Notre hypothèse est que ce *regard déplacé* permet de construire une forme cinématographique qui délibérément tente de s'éloigner des stratégies d'érotisation. Nous croyons qu'en ce *regard déplacé* réside une solution pour ne pas érotiser les violences sexuelles, tout en gardant en tête qu'il est possible de diriger vers une lecture dominante sans toutefois pouvoir contrôler la réception des œuvres. Le *regard déplacé* réduirait les chances d'une lecture érotique en évitant les stratégies érotiques sans toutefois annuler

toutes les chances de l'émergence de lectures érotiques. En outre, nous pensons qu'il est aussi important de réfléchir le regard dans le prisme des autres différenciations sociales telles que le racisme, le colonialisme et le classisme. Le genre n'est pas le seul « marqueur de différence », il ne doit pas être analysé isolément. Le *regard déplacé* fait référence à un langage cinématographique subversif qui place le partage de l'expérience, le corps et la subjectivation en son centre, il priorise les sensations sur la vue, neutralise le paradigme du plaisir visuel masculin hétérosexuel et remet en question les rapports de pouvoirs dominants. Par ailleurs, la configuration des éléments constitutifs des œuvres guide vers une certaine lecture dominante, mais toutes sortes de sensibilités peuvent émerger du contact entre les individus et les films. Par conséquent, même en présence de stratégies érotiques dans une scène d'agression sexuelle, ce ne sont pas les instincts sexuels de toutes les spectateur.rice.s qui seront stimulés. Le public ne peut pas être réputé comme une masse consensuelle et aucun regard n'a un pouvoir totalisant. Malgré tout, il est tout de même essentiel de s'intéresser à la grammaire cinématographique d'une œuvre puisqu'elle contribue à mener l'auditoire vers une lecture prédominante.

1.4 Revue de la littérature

Qu'en est-il précisément de l'érotisation des agressions sexuelles ? Est-ce que la représentation des agressions sexuelles a été étudiée en lien avec l'érotisme ? Bien que quelques auteur.e.s aient effleuré le sujet, il n'a pas beaucoup été exploré, et ce, encore moins au Québec. D'abord, l'écrivain et critique Gérard Lenne accorde une brève section d'*Érotisme et cinéma* (1998) au viol. Selon l'auteur, le viol possède une puissance fantasmatique et « [l]a violence sexuelle attire le cinéma parce que tout crûment, c'est du spectacle » (45). Dans le segment, il expose également certaines propensions dans la représentation du viol. En général, les violences sexuelles se déroulent dans un contexte « exotique » ou passé, elles servent à diaboliser, elles sont commises par des gens « mentalement perturbés » et dans le genre policier, elles n'ont pas d'importance en soi, elles peuvent être remplacées par n'importe quel autre crime : « [l]a personnalité du coupable devient plus importante que le viol lui-même » (45-47). Quand Lenne aborde l'expressivité du visage, il souligne que « l'extase sur un visage est si proche de la souffrance » (22). Donc, en raison de leur similitude, une expression faciale douloureuse pourrait être lue telle une image de plaisir et vice versa. Alors, cette ambiguïté entre la démonstration de ces émotions pourrait être utilisée pour transmettre de l'érotisme à une scène de violence sexuelle.

Il est intéressant de remarquer que Gérard Lenne qui est de genre masculin est le seul auteur de notre revue de la littérature à associer le viol à un spectacle. Cela concorde avec la différenciation entre le *male gaze* et le *female gaze* faite par Iris Brey. Nous retenons de Lenne des tendances cinématographiques comme celle de présenter les agressions sexuelles dans le passé comme s'il s'agissait d'un enjeu révolu, celle d'identifier les vilain.e.s dans les œuvres par le fait de commettre une agression sexuelle (ce qui a pour effet de perpétuer le mythe de l'agresseur déviant à la place de considérer les violences sexuelles sous l'angle de la violence systémique) et finalement celle de l'instrumentalisation des abus sexuels à des fins purement narratives. De surcroît, il confirme notre hypothèse selon laquelle la douleur peut être lue comme une manifestation de plaisir en raison des similarités dans ces expressions faciales. Dans nos analyses, nous portons une attention particulière à la mise en scène des visages étant donné qu'elle peut consister en une stratégie formelle et narrative érotisante dans une scène d'agression sexuelle, c'est-à-dire qu'un visage ambigu peut suggérer de l'érotisme, notamment par l'entremise d'une expression faciale qui transmet du plaisir lors d'un acte de violence sexuelle.

Dans son livre *Le Regard féminin* (2020), Iris Brey propose de réfléchir au regard en lien avec la mise en scène des agressions sexuelles. Lors d'une entrevue, Ilene Chaiken a confié à Brey : « [m]on point de vue en tant que cinéaste, en tant qu'artiste, est que la représentation du viol est problématique. Il est quasiment impossible de le faire sans franchir la ligne, sans provoquer l'érotisation du viol » (93). Cette déclaration de la cinéaste rappelle le questionnement d'Anne Claire Poirier mis en scène à travers la discussion de la monteuse et de la réalisatrice dans *Mourir à tue-tête* (1979). Chaiken souligne le risque d'érotisation sous-jacent à la représentation des agressions sexuelles, ce à quoi Brey propose le regard féminin comme solution. Elle aborde la différence de traitement de l'expérience du viol par le *male gaze* et le *female gaze*. Elle résume ainsi l'opposition qu'elle fait entre les deux : « [u]n viol vu à travers un *male gaze* est un spectacle, un viol vu à travers le *female gaze* est une expérience qui marque la chair » (103). Elle exemplifie son propos sur le regard masculin à l'aide d'épisodes de *Game of thrones* (HBO, 2011-2019) et des films *Partie de campagne* (Jean Renoir, 1946) et *Mouchette* (Robert Bresson, 1967). Sa démonstration des effets du *female gaze* sur la mise en scène du viol se fait principalement grâce à l'analyse d'*Elle* de Paul Verhoeven (2016). Elle nomme également *Alles ist gut* (Eva Trobisch, 2018) comme représentation plus réaliste tout en signalant que « les représentations réalistes de viol manquent cruellement » (116). Le *female gaze* semble être une piste pertinente pour contrer

l'érotisation des agressions sexuelles. Cependant, nous trouvons que les examens des films restent en surface. D'une part, la composante sur laquelle Brey porte son attention est le regard, délaissant d'autres éléments tout aussi pertinents à analyser pour approfondir l'érotisation des agressions sexuelles dans les œuvres audiovisuelles. En revanche, Brey mentionne pertinemment, mais succinctement, des processus utilisés dans *The Handmaid's tale* (Hulu, 2017-) pour contrer l'érotisation, voire pour « donner à voir, au contraire, par la mise en scène, une expérience froide, cruelle et mécanique, issue d'un système de pouvoir insupportable » (132), tels que la dilatation du temps et la voix off. D'autre part, l'auteure laisse en jachère la dimension sonore. En somme, le travail de Brey est intéressant pour nous principalement pour la distinction entre le *male gaze* et le *female gaze*. Concernant l'érotisation à l'écran, dans la mise en place du *male gaze*, l'utilisation de stratégies formelles et narratives n'a pas à être consciente tandis qu'elle est obligatoirement consciente pour qu'il y ait un *female gaze*. Suivant ce critère constitutif d'après Brey, s'il y a une érotisation inconsciente, le regard n'est alors pas féminin. Enfin, Brey, dans son ouvrage relativement récent, constate que :

nous venons de traverser plus de 100 années de cinéma où les viols sont partout sur les écrans, sans que ces représentations aient été interrogées (ni par les universitaires, ni par les critiques, ni par les spectateur.trice.s), ni même parfois reconnues comme des viols. Cela a un impact, un effet indéniable, sur la culture du viol. Car la grande majorité des images représentant le viol maintiennent la culture du viol en renforçant les stéréotypes liés à cette agression : culpabilisation de la victime (elle était ivre, habillée de manière trop sexy), minimalisation de la responsabilité du violeur (il ne peut pas s'en empêcher, c'est la nature masculine) (101-102).

Nous abondons dans le sens de Brey, effectivement, les représentations des agressions sexuelles ont été peu interrogées, il y a peu de littérature sur le sujet. Un livre phare est *Watching rape : film and television in postfeminist culture* de Sarah Projansky (2001). Malgré l'omniprésence du viol dans le cinéma, Projansky relève que l'analyse des agressions sexuelles est quasi inexistante dans les études cinématographiques. Après avoir brossé un tableau de l'évolution des représentations du viol dans les films états-uniens de 1903 à 1979, l'analyse de la professeure se concentre sur les représentations des agressions sexuelles dans les vidéos indépendantes, les films et les séries télévisées états-uniens des années 1980 à 2000. Un thème important de son ouvrage est les formes discursives postféministes du viol. Son travail s'appuie sur l'étude des discours. Les discours ont donné différentes formes et fonctions sociales au viol selon les époques et les contextes nationaux et culturels. Les représentations du viol, en plus de façonner notre conception des violences

sexuelles, configurent notre compréhension de la race, des corps, du nationalisme, des classes sociales, des rôles genrés et de la sexualité. Projansky aborde dans les chapitres de son livre l'entrelacement des discours postféministes et sur le viol, le film *Thelma & Louise*, les scènes d'agressions sexuelles commises sur des femmes noires dans des films réalisés par des réalisateur.rice.s racisé.e.s et les films et vidéos de sensibilisation et de préventions des agressions sexuelles. Un élément majeur que nous retenons de l'ouvrage-clé de Projansky est sa conception des discours, particulièrement leur aspect malléable. La malléabilité des formes discursives du viol fait qu'elles changent selon les contextes et qu'elles peuvent servir différents propos. Les représentations sont des discours influents aux effets concrets similairement aux textes législatifs et théoriques. Également, *Watching rape* (2001) fait ressortir la pertinence des approches intersectionnelle, intertextuelle et intermédiaire en ce qui a trait à l'étude de la complexité des interrelations présentes dans les représentations des agressions sexuelles. Par ailleurs, contrairement à l'auteure qui a choisi de ne pas décrire les scènes de viol, nous avons décidé de faire la description des scènes puisque l'analyse formelle est au centre de notre travail et que l'examen détaillé des séquences est essentiel à notre travail.

Un an avant la publication de *Watching rape* (2001), Jana Bufkin et Sarah Eschholz publiaient « Images of sex and rape : a content analysis of popular Film » (2000). Dans leur article, les auteures analysent les 50 films les plus profitables de l'année 1996 aux États-Unis pour éprouver l'hypothèse que les médias de masse présentent une seule et même conception de la sexualité et du viol. Elles ont examiné la correspondance entre les représentations des violences sexuelles et les idées reçues qui prévalent dans la société, c'est-à-dire aux mythes et préjugés de la culture du viol. Par exemple, elles ont réalisé des tableaux comparatifs avec les modèles idéaux de la victime et de l'agresseur. Trois films sur les 50 présentent minimalement une scène d'agression sexuelle. Les deux autres principales caractéristiques communes du trio est la vengeance au cœur du récit et le motif des jambes en l'air, à savoir que toutes les victimes sont montrées les jambes vers le ciel et écartées. Les auteures ne relèvent pas que les trois longs métrages sont adaptés de roman et réalisés par des hommes cisgenres. En fin de compte, Bufkin et Eschholz concluent que les films sortis en 1996 popularisent une seule et même conception de la sexualité et du viol. En présentant une vision unique des phénomènes, les médias de masse agissent à titre d'outil de contrôle sociétal pour l'idéologie dominante. L'homogénéité des représentations affecte directement la perception des États-Unien.ne.s qui passent de plus en plus leur temps libre à

visionner des films et des séries télévisuelles. Parce que ces formes audiovisuelles ont une grande importance dans la vie des gens, il est dangereux de ne diffuser qu'un seul type de représentation d'abus sexuels parce qu'il constitue un référent. Ainsi, certains comportements peuvent être banalisés, minimisés ou renforcés, même s'ils sont violents, parce qu'ils ne correspondent pas à l'imagerie populaire. De plus, ces formes discursives monolithiques mènent à l'ignorance de la réalité des agressions sexuelles. En conclusion, l'étude démontre l'implication des médias dans la propagation de la culture du viol, le renforcement substantiel du mythe du violeur biologiquement et psychologiquement dysfonctionnel et la négation des agressions sexuelles en tant que problème sociétal. Le tout perpétue les problèmes de violences sexuelles dans la société en répandant des idées fausses, en renvoyant à la responsabilité individuelle et en ignorant la réalité de la majorité des expériences d'agressions sexuelles. Notre problématique revêt des similitudes avec celle de Bufkin et Eschholz. Bien qu'elles aient examiné la représentation du viol, une partie de leur étude avait pour sujet la sexualité en général. De notre côté, nous nous attarderons uniquement aux violences sexuelles. De plus, comme nous l'avons précédemment mentionné, nos tableaux qui se trouvent en annexes ont entre autres été inspirés par leurs grilles d'analyse sur les profils « idéaux » des victimes et des agresseurs.

La criminologie et l'étude de la culture populaire se croisent à nouveau dans le chapitre « Hey TV, stop raping women » du livre *Beyond blurred lines* (Phillips, 2017). La professeure Nickie D. Phillips tente de démontrer que les spectateur.rice.s traitent les informations des scènes de violences sexuelles en même temps sur les plans intellectuels et affectifs. Effectivement, les réponses face aux œuvres sont complexes et le questionnement entourant l'idée d'une « bonne » manière de représenter la violence sexuelle semble ainsi obsolète puisque les lectures des spectateur.rice.s varient grandement. L'auteure recense quelques propositions de tiers pour définir les bonnes représentations. Les suggestions s'articulent principalement autour de la monstration du point de vue de la victime et des répercussions vécues à la suite du viol. Une autre recommandation indique que la scène devrait mettre mal à l'aise, dégoûter et agresser les spectateur.rice.s (73-72). Cette étude de la culture populaire s'ancre dans l'examen de journaux, de blogues, de gazouillis, de séries télévisuelles et d'un film. Le chapitre ne présente pas d'analyse des objets audiovisuels, mais plutôt des discours entourant ces derniers. L'intérêt de l'auteure pour la culture populaire repose en partie sur le fait qu'elle est partie prenante de notre vie contemporaine : « [p]opular culture is so fully embedded in our contemporary daily existence that it is difficult to collectively

process issues of sexual violence without influencing or reflecting on its messaging » (72). Il semble impossible d'exclure la culture populaire des réflexions sur la violence sexuelle et c'est pourquoi il semble aussi important d'étudier les représentations et ses messages. Les représentations tout comme les expériences vécues prennent part aux discussions sur la culture populaire. L'auteure envisage la culture populaire « as part of our social fabric, as a cluster of images and representations that shape and influence our understandings of sexual violence » (69). La manière dont nous envisageons les agressions sexuelles joue sur notre engagement avec les représentations d'abus sexuels et vice versa. Aussi, les portraits des violences sexuelles dans la culture populaire façonnent notre vision de concevoir et d'interrelier le genre, la race, la classe sociale et le viol. Notre conception des agressions sexuelles est aussi influencée par notre idée de la sexualité « normale » puisque la définition de la violence sexuelle est socialement construite. Par ailleurs, « [o]ver the years, pop-cultural portrayals of sexual violence have reflected our changing awareness of rape, rape myths, and legal reform » (73). Les représentations sont changeantes, leur aspect évolutif suit entre autres les recherches sur la violence sexuelle. Dans le chapitre, quelques motifs récurrents dans les films et séries sont mentionnés comme celui du « vrai viol », de la « tough woman », de l'homme justicier, du viol qui devient consensuel et du non qui signifie oui. Le mythe du « vrai viol » met en scène un agresseur inconnu qui commet un viol dans une extrême violence, le plus souvent armé et blessant physiquement sa victime (73). L'énumération de différentes réactions face à une même scène de violence sexuelle amène l'auteure à souligner que les réponses des spectateur.rice.s « do not always correspond to the creator's intended preferred reading of the material » (89). La réception des œuvres dépasse les intentions des cinéastes, notamment parce que les réactions face aux représentations sont façonnées par les différentes expériences vécues par les spectateur.rice.s et que les scènes de violence sexuelle dans la culture populaire sont traitées à la fois au niveau intellectuel et affectif. Le chapitre se termine sur ce constat de Philipps : « we are compelled to acknowledge that we are simultaneously repulsed by and attracted to images of sexual violence » (96). Cette remarque sur la tension entre l'attraction et la répulsion ressentie face aux images de violence sexuelle rappelle le témoignage que l'homme cisgenre hétérosexuel nous avait confié en lien avec son visionnement d'*Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), ce témoignage qui a participé à déclencher la réflexion à la base de ce mémoire. Le fait de ressentir simultanément ces deux sentiments, de prime abord paradoxaux, face aux représentations d'agressions sexuelles serait donc répandu. Il est alors intéressant de se questionner sur le voyeurisme et sur les raisons qui

motivent à faire ces scènes et celles qui poussent à les visionner. Le travail présenté dans ce mémoire s'éloigne du courant décrit par Phillips qui aborde les images de violences sexuelles sous une perspective morale pour définir ce qu'est une « bonne » représentation et une « mauvaise » représentation. Comme l'auteure le stipule, les réactions des spectateur.rice.s diffèrent, ce qui signifie que les critères à l'égard de ce qui est « bien » ou « mal » diffèrent également. Plutôt, nous nous intéressons aux procédés cinématographiques qui participent à l'attraction envers les images de violence sexuelle. L'érotisation par le langage formel n'est pas nécessairement consciente aux yeux des cinéastes et ce ne sont pas toutes les spectateur.rice.s qui ressentiront de l'excitation, mais les choix formels créent un espace où peut naître l'excitation de la sensualité des spectateur.rice.s. Comme l'auteure, nous pensons que « [t]here is no single reading or interpretation of any given text. There is, however, generally a preferred reading, and at some point there is usually some general consensus around “what just happened” » (70). Dans cet ordre d'idées, dans ce travail, nous n'effectuons pas une étude de réception, mais une étude formelle pour observer les éléments qui mènent à la lecture préférentielle. Également, la conception de la culture populaire de l'auteure rejoint notre argument parce que nous croyons que la culture populaire joue un rôle d'influence très important sur l'imagination et l'idéation des individus et qu'il est donc essentiel d'en faire l'examen.

La bibliographie portant sur la représentation des agressions sexuelles dans les œuvres cinématographiques et télévisuelles québécoises est brève. Outre des analyses ponctuelles sur des films comme *Mourir à tue-tête* (Anne-Claire Poirier, 1979), peu de textes interrogent la mise en scène des agressions sexuelles. Publié en 2020, concordant avec le regain postmouvement #MeToo d'un intérêt pour les questions entourant la culture du viol, l'article d'Amélie Cousineau « Représentations du viol dans la série télévisée *Fugueuse* : une analyse de la recomposition des scripts sexuels traditionnels » analyse dans une perspective sociologique, à l'aide de concepts tels que les scripts sexuels, la détraditionalisation et la retraditionalisation, l'individualisation de l'intimité et les traditions régulatrices et constitutives de sens, la scène d'agression sexuelle du quatrième épisode de la première saison de la télésérie *Fugueuse* « L'insoutenable légèreté » (TVA, 29 janvier 2018). L'influence de Sarah Projansky se fait sentir dans l'analyse du fait des réflexions en lien avec le postféminisme. L'objectif de l'article est principalement d'interroger la reproduction et la transmission des normes de genre et sexuelles à travers l'étude de cas de l'épisode de *Fugueuse* (TVA, 29 janvier 2018). L'auteure arrive à la conclusion que « [l]'extrait analysé manifeste à la

fois un prolongement et un éloignement des scripts traditionnels sur les violences sexuelles » (Cousineau 2020). En ce qui a trait au langage audiovisuel, Cousineau écrit que la scène de viol collectif reprend des codes audiovisuels de la pornographie dominante. Elle décrit que Fanny, la victime, et un autre personnage féminin sont présentés en sous-vêtement et dansant lascivement avant l'agression. L'auteure mentionne également que la scène est filmée avec un *male gaze* et du point de vue des agresseurs. C'est dans une note de bas de page qu'elle nomme des éléments thématiques et esthétiques de la pornographie hégémonique tels qu'une certaine définition de la féminité, les plans rapprochés, le point de vue masculin, la monstration de différentes parties du corps féminin et la « technique du panorama ». Bien que l'objet d'étude soit une série télévisée, l'analyse audiovisuelle est de surface. Par exemple, malgré le fait que l'auteure fait allusion à des plans rapprochés, elle ne mentionne aucun plan précis et aucune échelle de plan. Il n'est pas non plus question du montage parallèle, ni du fait que Fanny conserve ses vêtements et que la scène est coupée, l'émission se terminant avant que le viol devienne collectif. De plus, la caméra est omnisciente plutôt que du côté des agresseurs et de leur complice. L'analyse de Cousineau reste pertinente pour nous du côté des thématiques, notamment elle souligne la déviance des violeurs, la présence du mythe du violeur noir, la focalisation sur l'expérience individuelle et la féminité normative. Cet article est une démonstration d'analyse de correspondance avec les mythes de la culture du viol, du côté narratif, ce que nous ferons dans une certaine mesure également. Quoique l'auteure ne produise pas une rigoureuse analyse formelle, nous pensons qu'elle tient de bonnes pistes avec le *male gaze* et les codes pornographiques et nous explorerons plus en profondeur ces éléments.

Toujours dans la littérature québécoise, mais avec un corpus états-unien, quelques pages de *La Fabrique du viol* (Zaccour 2019) se concentrent sur les productions culturelles, principalement les comédies romantiques. L'auteure énonce que « [d]ans ces films, l'insistance et le harcèlement sexuel sont récompensés » (129). Elle recense trois types de scénario dans les films et séries télévisées qui banalisent le comportement des agresseurs : « la femme est ravie, la femme réagit négativement ou la situation est ambiguë » (130). Zaccour fait la démonstration du troisième type de scénario à l'aide de *The Devil wears Prada* (David Frankel, 2006). Elle n'exemplifie pas les autres sortes de scénarios. Il n'y a pas d'analyse filmique. Relativement à *The Devil wears Prada* (David Frankel, 2006), l'auteure se prête à l'étude de quelques lignes de dialogue, mais n'examine pas autrement la scène. Zaccour souligne que les trois types de scénarios véhiculent l'aspect

facultatif de l'écoute et du consentement, le non-respect du refus et l'incitation à l'insistance. Le tout peut être regroupé sous l'idée d'une romantisation du harcèlement sexuel et de l'agression sexuelle. Ce passage du livre évoque le rôle de la culture populaire et entre autres du cinéma dans la diffusion de la culture du viol. L'ouvrage est intéressant pour plusieurs aspects théoriques sur la culture du viol, mais peu sur l'analyse des représentations cinématographiques compte tenu du caractère sommaire de l'analyse.

À la lumière de ces lectures, les auteures tirent la conclusion que les représentations du cinéma dominant s'enracinent dans le patriarcat et la culture du viol. La littérature publiée après le bouillonnement du mouvement #MeToo marque une nouvelle curiosité pour la question des violences sexuelles. Nous tenterons humblement de creuser le sujet, et ce, du côté du cinéma québécois qui est pour l'instant délaissé. Également, nous essayerons d'approfondir l'analyse formelle et d'examiner les procédés qui érotisent les agressions sexuelles dans les films. Aussi, nous serons en mesure d'observer les tendances dans la mise en scène des violences sexuelles, surtout à l'aide de nos tableaux en annexes. Nous sommes consciente que nous ne brossons pas un portrait exhaustif du sujet. Pour compléter notre analyse sur l'érotisation, nous regarderons également les techniques employées pour représenter sans érotiser les agressions sexuelles.

Chapitre 2. Érotisation des agressions sexuelles : étude de cas de *Gina* (Denys Arcand, 1975)

2.1 Contextualisation

2.1.1 La Révolution tranquille et le cinéma québécois

Comme nous l'avons mentionné en introduction, la Révolution tranquille (1960-1976) succède à une période de conservatisme religieux. L'exaspération des Québécois.e.s francophones envers les anglophones qui représentent la classe dirigeante de l'économie motive la construction de l'identité dite québécoise déterminée par la francophonie et le désir pour le Québec d'accéder à la souveraineté. Les Québécois.e.s cherchent également à rompre avec l'influence catholique. Il existe deux conceptions pour délimiter la Révolution tranquille (Ravary-Pilon 2018, 54). La première veut qu'elle se soit déroulée des années 1960 jusqu'aux événements d'Octobre 1970, tandis que la seconde place la fin de cette période en 1976, année marquée par l'élection du Parti québécois dirigé par René Lévesque. Fondé en 1968, en plein cœur de la Révolution tranquille, ce parti souverainiste formé de la fusion de groupes indépendantistes est révélateur de la renaissance du nationalisme québécois. Nous penchons du côté de la deuxième conception parce que comme le fait remarquer la spécialiste du cinéma québécois Julie Ravary-Pilon :

D'un point de vue culturel, et plus particulièrement dans le cadre d'une étude de la cinématographie québécoise, il serait faux de croire qu'à partir d'octobre 1970 les artistes ont ralenti leurs explorations et réflexions révolutionnaires en lien avec ce mouvement politique et socioculturel (54).

Symptomatiques du mouvement dont parle Ravary-Pilon, les œuvres engagées comme *Un pays sans bon sens!* (Pierre Perrault, 1970), *24 heures ou plus* (Gilles Groulx, 1973), *Les Ordres* (Michel Brault, 1974) et la tétralogie de films de 1970 à 1975 de Denys Arcand, dont fait partie *Gina* (Denys Arcand, 1975), constituent de bons exemples de cette création empreinte de prises de position. À la suite du déménagement des bureaux de l'Office national du film du Canada (ONF) à Montréal en 1956, le cinéma devient l'outil par excellence de la prise de parole de plusieurs militant.e.s québécois.e.s. Le médium cinématographique est un des moyens à travers lesquels les nations s'imaginent. Au Québec :

l'émergence du cinéma national durant l'une des montées nationalistes les plus importantes qu'ait connue la province et la participation accrue des cinéastes de cette période à la promotion de la cause nationaliste ont eu un effet colossal sur la façon dont les Québécois perçoivent le rôle du septième art dans la construction de l'identité nationale (Ravary-Pilon 2018, 23).

Effectivement, l'art cinématographique a été une des composantes importantes de la construction de l'identité québécoise. Par exemple, c'est au sein de l'effervescence de la Révolution tranquille que le cinéma s'est transformé de « canadien-français » à « québécois ». Dans ses entretiens avec Michel Coulombe, le réalisateur Denys Arcand raconte qu'il n'a voté que deux fois et lors de cette seconde fois, c'était pour le Parti québécois. Il ajoute que, comme son association avec la revue *Parti Pris* l'indique, il était « dans leur mouvance, réclamant un Québec indépendant, socialiste et laïque » (1993, 104). Un des grands bémols de l'émergence du cinéma québécois est la pauvre place qui a été faite aux femmes. La déclaration d'Arcand met en lumière que l'égalité des genres n'était pas au centre de leurs espoirs politiques.

2.1.2 Les liens entre *On est au coton* (Denys Arcand, 1970) et *Gina* (Denys Arcand, 1975)

À la suite des événements d'Octobre 1970, le documentaire *On est au coton* (1970) réalisé par Denys Arcand et son équipe uniquement composée d'hommes, est censuré par Sydney Newman, le commissaire de l'ONF de l'époque. Ce n'est que 6 ans plus tard, en 1976, un an après la sortie de *Gina* (Denys Arcand, 1975) que l'interdiction sur ce documentaire est levée. Filmé en noir et blanc, *On est au coton* (Denys Arcand, 1970) porte sur les conditions de travail difficiles des employé.e.s de l'industrie textile québécoise. Comme plusieurs articles le mentionnent (Jeancolas 1975 ; Jordan 1976 ; Larouche 1987 ; Marsolais 1998), le lien entre *Gina* (Denys Arcand, 1975) et *On est au coton* (Denys Arcand, 1970) est immanquable, entre autres illustré par les séquences de témoignages de travailleur.euse.s, et ce, parfois en noir et blanc. *Gina* raconte deux histoires qui s'entremêlent soit celle de Gina, une danseuse nue, qui, assignée par son proxénète, quitte la ville pour devenir la danseuse nue d'un motel à Louiseville et celle d'un groupe de cinéastes de l'ONF de passage également à Louiseville, à l'occasion de leur tournage d'un documentaire sur la situation des ouvrier.ère.s de l'industrie textile. Denys Arcand n'a jamais caché les liens entre ces deux œuvres : « *Gina* était la dernière pièce, le quatrième volet, d'une tétralogie formée par ailleurs de *On est au coton*, *Québec : Duplessis et après...* et *Réjeanne Padovani*, une tétralogie mi-documentaire, mi-fiction » (Arcand 1993, 27). Le réalisateur précise qu'après les

tournages des deux premiers, « [il] avai[t] besoin d’accomplir un acte de révolte, un peu comme les terroristes à la même époque, mais dans la position confortable de l’artiste » (25). Nonobstant l’aspect de critique sociale que revêt *Gina*, le synopsis du long métrage met plutôt l’accent sur le viol du personnage éponyme, qui pourtant ne survient qu’aux deux tiers du film.

2.1.3 Déshabiller la Québécoise et la Femme-nation

Au Québec, le courant cinématographique de sexploitation surnommé Maple Syrup porn apparaît vers la fin des années 1960 et perdure jusqu’à la fin des années 1970. Il caractérise les films de cette période dans lesquels les cinéastes explorent « les limites de ce qui peut être projeté en matière de mœurs sexuelles et de nudité sans que les œuvres ne soient censurées ou étiquetées comme pornographiques » (Ravary-Pilon 2018, 60). *Valérie* (Denis Héroux, 1969) et *Deux femmes en or* (Claude Fournier, 1970) sont probablement les deux œuvres les plus connues de ce courant. En dépit que *Gina* (Denys Arcand, 1975) n’appartienne pas, à proprement dit, à ce courant, nous pensons que certains éléments du long métrage sont tout de même symptomatiques de la mouvance populaire de ces « films de fesses » et de l’idéologie les entourant. De plus, le film respire l’adhésion du réalisateur à l’idée de « “Déshabiller la petite Québécoise” [qui] aura été le grand slogan de cette période marquée par un fort courant nationaliste qui cherche autant à sexualiser la nation qu’à nationaliser la sexualité » (Garneau 2013, 213). Notamment, même s’il n’a pas réalisé d’œuvres de sexploitation au sens restreint, publié en 1964 dans la revue *Parti pris*, l’article « Cinéma et sexualité » de Denys Arcand s’inscrit dans cette philosophie. Comme l’écrivain Malcolm Reid le fait remarquer, le lien entre femme et territoire national est très présent dans les publications des années 1960 de *Parti Pris* et il soulève le problème relié à cette association :

N’oublions pas la symbolique érotique : la terre en tant que femme, la femme en tant que terre. [...] Pour confondre l’une et l’autre, la terre doit être bonifiée et animée de bonnes doses de mythe et la femme simplifiée, réduite à un objet de conquête [...] faire d’un même combat la conquête du pays et la conquête de la femme c’est se heurter inévitablement aux revendications autonomes des femmes (cité dans Ravary-Pilon 2018, 58).

Ces articles écrits par des hommes associant la femme et le territoire national se butent contre les luttes féministes principalement parce que ce sont les hommes qui ont voulu décider du rôle à jouer des femmes. Ce n’est pas la gent féminine qui a écrit les textes pressant la monstration de femmes à l’écran se déshabillant pour le combat révolutionnaire. Les lignes de clôture de « Cinéma et sexualité » dans lesquelles Arcand joint la liberté, la nation et la sexualité illustrent la mouvance :

Et à partir du moment où les cinéastes auront oublié leur maman pour déshabiller sereinement leur voisine qui s'appellera Yvette Tremblay ou Yolande Beauchemin, en plein soleil et avec une grande angulaire bien en foyer sur la caméra, à partir de ce moment-là, nous pourrions envisager comme Jean Renoir un cinéma libre en même temps que féroce national. Un cinéma de joie et de conquête (1964, 97).

Ces lignes connues nous incitent à nous demander si les nombreux dénudements de Gina, interprétée par Céline Lomez, avaient pour but de participer à la construction d'un cinéma libre et national. L'association entre la question sexuelle et nationale a été justifiée par un prétexte psychanalytique. Toujours dans « Cinéma et Sexualité », Arcand écrivait que « [c]ette impossibilité d'atteindre une "sexualité quotidienne" a sans doute quelques rapports avec un complexe d'Œdipe non résolu » (1964, 96). Alors, la solution proposée dans l'article pour se libérer de ce blocage et corollairement faire un cinéma québécois plus libre était de déshabiller la voisine. Il faut noter qu'il n'est jamais question de déshabiller le Québécois. En ce qui concerne le développement de la nation québécoise et l'Œdipe, le professeur Bruno Cornellier constate que :

La définition de la nouvelle nation québécoise se voulut d'abord celle d'une remise en scène du récit œdipien patriarcal appliqué au développement et à l'imaginaire d'une communauté. Bref, l'authenticité nationale, selon ce modèle, passe nécessairement par une allégorisation identitaire du sujet national/collectif qui se fait bien souvent par le détour de l'économie des sexes (cité dans Ravary-Pilon 2018, 54).

L'allégorie fortement utilisée dans la construction de la nation québécoise est celle de la Femme-nation. Ce trope est fréquent dans de nombreux récits nationaux. Les auteures Tricia Cusack et Síghle Bhreathnach-Lynch attirent l'attention sur la place négligée de la figure de la femme dans les études des cultures nationalistes, en dépit des nombreuses allégories de la nation à travers des représentations symboliques féminines :

Meanwhile, the nation, with its abstract civic virtues, is commonly allegorized in images of stereotypical female figures. Yet most texts on nations and nationalism have overlooked, or understated, the significance of gender for the construction of nationalist ideology, national life and the constitution of the state (Cusack et Bhreathnach-Lynch citées dans Ravary-Pilon 2018, 57).

Le courant théorique *gender and nation* tente de modifier la situation en prenant en compte le genre dans ses analyses. De cette branche émane la « woman-as-nation » que Julie Ravary-Pilon décrit comme suit :

Ce concept opératoire de la Femme-nation a été employé pour penser précisément la passivité féminine (objet national) par rapport à l'activité masculine (sujet national) ainsi que le caractère hétérosexiste du nationalisme dans la construction des liens entre corps féminins et territoire national (57).

Conformément aux citations de Cusack, Bhreathnach-Lynch et de Ravary-Pilon, la Femme-nation est définie par la féminité, la passivité, la civilité, le stéréotype, l'hétérosexisme et l'amalgame entre son corps et le territoire. Beaucoup de personnages féminins du *Maple Syrup porn* consistent en des emplois de la figure de Femme-nation. Le cinéaste Denis Héroux ne cachait pas le fait que, pour lui, le personnage de Valérie représentait le Québec. Il la décrivait ainsi : « [Valérie] c'est la province de Québec. Tout ce qu'elle peut faire, c'est de louer ses richesses naturelles. Elle va en être aliénée, mais n'en ressentira aucune culpabilité » (Héroux cité dans Garneau 2012, 213). À l'instar de Valérie, Gina est une allégorie nationale. Leur symbolisation du Québec est largement rattachée à leur corps. Les deux héroïnes sont travailleuses du sexe, la première est danseuse nue avant de faire commerce de son corps et la deuxième est effeuilleuse. Dans leurs récits respectifs, elles sont toutes deux renvoyées à leur sensualité voire leur sort est lié à leur sexualité. Teintée de l'indépendantisme d'Arcand, la subordination du Québec au Canada dans *Gina* est spécialement illustrée par l'agression sexuelle du personnage principal. Par la suite, l'assassinat des violeur.euse.s par Gina et ses proxénètes incarne la prise de conscience de la province par rapport à sa condition et sa prise en main pour se libérer. Le viol et les représailles qui s'ensuivent font basculer l'œuvre dans le sous-genre cinématographique du *rape and revenge*. En regard aux « films de fesses » québécois :

ce sont les lois immuables de toute comédie [qui les structurent] : une aliénation et une revanche fantasmée. La fonction de défoulement, au sens à la fois poétique, populaire et psychanalytique, est manifeste dans ces films. Une fonction de libération, précisions-le, qui concernait d'abord et avant tout le mâle québécois (Garneau 2012, 215).

À la lumière de cette citation de Garneau, par le thème de la vengeance et le ciblage du public masculin, il est possible de rapprocher les productions du *Maple Syrup porn* aux œuvres du sous-genre nommé précédemment. Nous reviendrons plus tard sur les liens de l'œuvre entretenus avec ce sous-genre cinématographique. Dans un premier temps, nous allons nous pencher sur le rôle de la danse lascive exécutée par Gina dans l'érotisation de la scène d'agression sexuelle.

2.2 La scène de *striptease*

Une des scènes majeures du long métrage est celle de l'effeuillage de Gina. Tout au long du film, les personnages parlent de cette future danse faisant monter du même coup leur hâte et la curiosité des spectateur.rice.s, à savoir s'ils verront ou non Céline Lomez se déshabiller. Nous nous permettons de faire un parallèle entre *Gilda* (Charles Vidor, 1946) et *Gina* parce que la scène

de danse lascive dans *Gilda* est une référence en matière d'érotisme au cinéma comme le mentionnent Lenne (1978 et 1998), Drouin (2012) et Doane dans son article « *Gilda* : strip-tease épistémologique » ([1983] 1993). Similairement, leur synopsis se centralise sur son personnage féminin qui donne son nom à l'œuvre, alors qu'il n'est pas véritablement le protagoniste du récit. Ces deux femmes fatales, qui n'ont que quelques lettres de différence dans leur prénom, sont jouées par des actrices symbolisant un idéal sexuel féminin. Rita Hayworth est un *sex-symbol* féminin notoire et Céline Lomez l'a été au Québec pendant la période du *Maple Syrup porn*. Enfin, dans leur scène de *striptease*, Gilda et Gina sont données à voir en spectacle, sont des images (Doane [1983] 1993). En renvoi direct au long métrage de 1946, dans la foule hypnotisée par Gilda comme dans celle par Gina, un homme crie : « Take it off ! ». Même si le personnage de Hayworth n'enlève que ses gants et son collier, par des ruses cinématographiques, par exemple lorsqu'elle est filmée dans sa robe noire à bustier en échelle de plan rapproché épaule, elle paraît, dans certains plans, aussi nue que le personnage de Céline Lomez qui, à la fin de sa danse, ne porte plus qu'un *string*. Les deux performances sont interrompues, la plus antérieure par un personnage de la diégèse et l'autre par le montage, l'insertion d'un témoignage de Dolorès. Malgré tout, les deux femmes sont aperçues dénudées et la charge érotique est bien présente. Dans *Gina*, l'opposition manichéenne entre l'entrevue de l'ouvrière et la chorégraphie semble trop didactique pour avoir quelconque effet brechtien sur le public qui vient juste d'apercevoir le corps dévêtu de Gina, et ce, surtout à l'époque. Pendant le témoignage de l'ouvrière, la musique sur laquelle Gina danse se fait toujours entendre. Les spectateur.rice.s sont privé.e.s du spectacle visuel, mais la musique empêche d'oublier la belle femme nue qui danse lascivement. Si l'inclusion du témoignage avait pu couper la tension érotique, nous pensons que la continuation de la musique encourage la scopophilie des personnes qui regardent l'œuvre. Qui plus est, ce détail de la partie sonore annonce la suite du striptease et peut titiller la curiosité de connaître jusqu'à quel point la danseuse se déshabillera. Dès lors, l'organisation cinématographique incite plus l'attente que l'engagement pendant le discours de Dolorès qui dit explicitement qu'elle est trop fatiguée pour danser, donc pour émoustiller, ce qui rend Dolorès et son discours moins désirables et moins divertissants. Dans les séquences d'effeuillage de *Gilda* et *Gina*, les plans sont soit sur l'actrice, filmée en échelles de plan serrées ou de la tête aux pieds, ou sur le public qui la regarde. Ces plans construisent la dynamique du regard, les deux femmes sont présentées comme étant l'objet du regard de l'auditoire quasi entièrement composé d'hommes, les sujets du regard. Toutes les personnes dans la salle dans

laquelle se donne la performance regardent la danseuse. Cette articulation du regard place les spectateur.rice.s dans les yeux de cette majorité d'hommes qui observent la danseuse. Il s'agit de la structure des instances des regards du *male gaze* : les spectateur.rice.s regardent à travers le regard des hommes qui regarde Gina ou Gilda dans leurs films respectifs. Ces deux personnages féminins sont des illustrations de la femme-spectacle qui fait ralentir l'histoire dont parlent Mulvey (1975) et Doane ([1983] 1993). Effectivement, ces scènes de performance en sont de contemplation. Dans *Gilda*, la scène représente une façon astucieuse de contourner le code Hays pour montrer de la nudité. De façon similaire, le *striptease* dans *Gina* fait un pied de nez aux mœurs traditionnelles québécoises religieuses et le film en entier contourne la censure qui a frappé *On est au coton* (Denys Arcand, 1970). Dans les deux cas, la femme est exhibée, quitte à ralentir l'histoire pour satisfaire le plaisir visuel, pour être l'objet érotique des hommes dans la diégèse et aussi pour les spectateurs qui regardent l'œuvre.

2.2.1 Le *male gaze* dans *Gina* (Denys Arcand, 1975)

Comme nous l'avons vu précédemment dans la section sur le *male gaze*, la structure classique d'un film narratif vise l'identification du public au héros. Si cette dernière fonctionne, le protagoniste porte le regard de l'assistance. En dépit que le long métrage porte le nom du personnage de Gina, le véritable protagoniste du film est plutôt le groupe de cinéastes. *Gina* s'ouvre sur une scène de préparation de cette équipe de l'ONF. Même Gina embarque dans leur aventure de tournage. Nous suivons principalement leurs péripéties dans les deux tiers du film, c'est-à-dire jusqu'à l'agression sexuelle. De plus, les personnages du réalisateur, de l'assistant réalisateur et du caméraman tombent amoureux de Gina, Rita et Dolorès. Encore une fois, les femmes servent d'intérêt amoureux, voire sexuel. Bref, la première heure du long métrage sert d'une part à développer le sujet de l'industrie du textile et de l'autre à augmenter la tension sexuelle éprouvée envers Gina. Lors de la scène de *striptease*, nous regardons Gina, imitant l'équipe de l'ONF. Le plaisir visuel est amplifié par un jeu de lumière, soit par l'opposition de la demi-obscurité de la pièce et la brillance de Gina sur qui le projecteur est dirigé. Il s'agit de caractéristiques analogues à la salle de cinéma qui également accentuent le désir de voir de son public à l'aide de sa demi-obscurité et de la brillance de l'écran. La scène est découpée par des plans rapprochés épaules des membres du public, notamment les cinéastes magnétisés par Gina. L'organisation par le montage de ces plans de visages transforme les plans sur la danseuse en plans subjectifs. Cela signifie que les plans sur Gina représentent ce qui est regardé. Puisque le public de la diégèse porte le regard et

qu'il est dans une posture semblable aux spectateur.rice.s du film, iels sont encouragé.e.s à adopter la perspective de l'homme hétérosexuel qui regarde une danseuse se dénuder pour lui procurer du plaisir. Cette scène amplifie le désir que les gens, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la diégèse, ressentent envers Gina. Le plaisir qui émane de l'action de soumettre quelqu'un.e à son regard est la base du plaisir érotique du paradigme du *male gaze*. Cette montée du désir envers Gina participe à transmettre de l'érotisme à la scène d'agression sexuelle, spécialement en raison de la juxtaposition de la scène de l'effeuillage et celle du viol.

2.3 Scène 11 – Le viol

En premier lieu, nous allons décrire la scène de l'agression sexuelle. Ensuite, nous analyserons plus en détail les dimensions visuelle et sonore puis leurs liens avec l'allégorie politique et l'érotisation.

2.3.1 Description de la scène

À la suite du *striptease*, tous les personnages dans le bar souhaitent que Gina s'assoie à leur table. Cela génère une altercation entre les motoneigistes et les cinéastes. Par conséquent, la danseuse quitte la salle pour sa chambre. La scène de viol débute à 00 :58 :35 et se termine à 01 :05 :38. De 00 :58 :35 à 00 :59 :49, il y a l'interaction entre Gina et Marcel. Gina est assise à la coiffeuse, elle boit du gin et enlève ses boucles d'oreilles quand elle est interrompue par Marcel qui veut vérifier le thermorégulateur dans sa chambre. Après la vérification superflue, Gina le rabroue en lui disant que sa femme doit le chercher. Quand Marcel sort de la chambre, Gina ferme et verrouille la porte puis retourne s'asseoir à la poudreuse. Nous analysons attentivement les plans de 00 : 59 :49 à 01 :05 :38 puisque le contact avec Marcel n'a pas de lien avec l'agression sexuelle. Gina habillée d'un simple peignoir blanc, encore assise à sa coiffeuse, est en train de fumer en écoutant les nouvelles. Elle entend tout à coup le son de plusieurs motoskis. Lorsque les moteurs s'arrêtent, Gina, qui regardait en direction du miroir, se retourne et se lève. Puisqu'il ne se passe rien, elle se dirige vers la fenêtre et relève les stores. Ceux-ci s'ouvrent et font découvrir à la femme une multitude de visages collés à la fenêtre qui l'épient. Elle recule, se retourne vers la porte puis court vers la salle de bain qu'elle verrouille derrière elle. Elle entreprend d'ouvrir la fenêtre. Les motoneigistes défoncent la porte d'entrée, entrent et se dirigent vers la salle de bain. Le verrou les retient quelques instants, laissant Gina se glisser le haut du corps par la fenêtre. Deux assaillants la sortent de l'ouverture de la fenêtre et la ramènent dans la chambre pendant que la femme crie et se

débat. Le groupe la force à se coucher sur le lit. La jeune sœur de Carole ferme la porte et la garde. Gina se débat toujours. En gros plan, des mains d'un motoneigiste ouvrent la fermeture à glissière de son propre pantalon. Un motoneigiste au casque orangé pénètre la victime, pendant que deux autres tiennent en l'air les jambes de la femme et qu'un troisième se trouve derrière cette formation. Ils portent des cagoules et des casques. Dans un coin de la chambre, Bob, le chef du groupe est assis sur une télévision allumée, deux motoneigistes sont de chaque côté de lui, ils regardent tous le hors-champ, vers le lit. Un manteau se fait ouvrir en gros plan. En plan rapproché, un agresseur portant un casque bleu pénètre Gina, les épaules dénudées, qui regarde sur le côté sans expression. Nous pouvons deviner ses seins qui sont ombragés par le corps du violeur. En gros plan, des mains referment un pantalon. Dans une échelle de plan comparable au précédent plan rapproché, un agresseur à la cagoule verte et au casque rouge glisse son visage sur celui de Gina aux yeux fermés et entre ses seins. Un plan de mains sur l'ouverture d'un pantalon suit. Encore en plan rapproché, un bras tenant une bouteille de verre cache les yeux de Gina dont le corps suit des mouvements de va-et-vient. La sœur de Carole mâche de la gomme, appuyée sur la porte, en regardant l'agression. Cadrée en plan rapproché, une main gantée de cuir noir écrase et caresse le visage de Gina. Un casque jaune se relève, révélant Titel en plan rapproché qui s'exclame : « J'pas capable. J'sais pas ce qui se passe. Je ne suis pas capable » (01 :03 :31 à 01 :03 :33). Il y a un gros plan sur le visage de Gina passive, les yeux ouverts. Le plan rapproché épaulé suivant cadre Carole de dos, son visage à la hauteur du bassin de Titel, laissant croire qu'elle lui fait une fellation. Un pied de Gina est sur une de ses épaules. La caméra fait un mouvement vers le haut, montant en même temps que Carole se relève. Debout, une main de Titel sur son épaule, la femme dit à son compagnon : « Anweille. Vas-y. T'es capable » (01 :03 :41 à 01 :03 :43). Titel se penche vers la direction du lit. La caméra recadre un gros plan sur le visage de Carole qui esquisse un sourire et dit : « C'est ça ! » (01 :03 :47). Le couple ne porte pas de cagoules. Il y a un gros plan sur le visage de Gina qui a les yeux fermés. Elle a un léger tressaillement. La caméra retourne sur un gros plan du visage empreint de plaisir de Carole dont le corps suit un mouvement de va-et-vient. Elle s'exclame : « Ok, c'est... C'est ça... C'est ça » (01 :03 :50 à 01 :03 :55). La sœur quitte la chambre, imitée ensuite par sept autres motoneigistes. La neuvième personne à partir est Carole. Avant de sortir, elle regarde le hors-champ en direction de Gina puis lance un regard vers sa gauche. Nous comprenons qu'il s'agit de là où Bob se situe. Le plan subséquent est un plan rapproché taille sur Gina sur le lit. Sa tête est au bas de l'écran, une de ses mains est dans ses cheveux, l'autre sur une épaule dénudée. La femme

a encore les yeux fermés. Sa robe de chambre est ouverte, nous pouvons voir un de ses seins et son nombril. Nous entendons le vent. Après la réplique de Gina : « Suivant, next. » (01 :04 :30 à 01 :04 :32), la caméra amorce un mouvement panoramique vers le haut, glissant sur le corps de Céline Lomez, révélant tour à tour, ses côtes, son pubis et ses cuisses pour s'arrêter en plan moyen sur Bob, assis sur la télévision dont l'écran est enneigé. Il ne porte ni son casque ni sa cagoule, ses bras sont croisés sur lui. Un instant passe puis il répond : « Sais-tu, euh... Ça ne me dit plus rien » (01 :04 :48 à 01 :04 :50). Il se lève en la regardant puis retourne son visage vers la porte. Il joue avec son casque et sort, en laissant la porte ouverte derrière lui. S'ensuit un plan américain sur Gina, étendue sur le lit regardant vers la sortie. La caméra bouge au rythme du personnage qui se lève. La femme est assise au bord du lit quand elle entend les moteurs des motoskis. Elle regarde en direction du bruit. Elle se dresse, mais tombe sur le sol. Relevée, elle marche lentement vers la porte qu'elle referme avant d'appuyer son dos contre elle et de fermer les yeux. Le dernier plan de la séquence est cadré sur l'actrice qui est assise dans la douche. Nous pouvons voir ses genoux, ses seins et son visage mouillé, les yeux mi-clos.

À la suite de cette description, il est possible de remarquer la présence de plusieurs éléments récurrents de l'érotisation. Tout d'abord, la simple monstration d'un acte sexuel peut déjà être considérée comme une stratégie érotique. Les actions suivent dans une certaine mesure le rythme pornographique qui commence par le déshabillage. L'éjaculation est sous-entendue pour que le prochain agresseur commence. Il est important d'insister sur la suggestion d'une fellation exécutée par Carole sur Titel. Ce rapport bucco-génital est considéré comme un acte sexuel érotique important. Les gros plans sur les visages de Carole et de Gina consistent également en des stratégies érotiques. La passivité et la beauté de Gina rappellent le fantasme masculin hétérosexuel de la poupée qui est muette et inactive. Qui plus est, le tressaillement quasi imperceptible de Gina filmée en gros plan quand il est suggéré que Titel pratique un rapport sexuel sur elle, nous rappelle le *punctum* de Barthes, ce détail qui déborde de l'écran puisque c'est aux spectateur.rice.s d'interpréter ce micromouvement, en plus d'imaginer ce que Titel fait à Gina. De surcroit, il faut prendre en compte la présence de nudité et remarquer que le seul corps dénudé est celui de Gina, un corps féminin. Au fil du temps de la scène, nous pouvons bien observer les yeux, les lèvres, le nombril, les jambes, les cheveux et les seins de Gina, ce qui ne va pas nécessairement déclencher une lecture érotique chez le public, mais ces éléments peuvent être envisagés comme des stratégies érotiques selon la littérature sur l'érotisme. Finalement, le dernier mouvement de caméra sur le

corps de Gina, le panoramique vers le haut est cette dernière caresse sur le corps nu de Céline Lomez.

2.3.2 Métaphore et instrumentalisation

La trame sonore de la séquence du viol est prédominée par l'hymne national canadien. L'*Ô Canada* débute à 01 :01 :26 et s'arrête à 01 :03 :50. La chanson annonce l'arrivée des motoneigistes comme elle le fait pour les représentant.e.s du pays dans les cérémonies. Il s'agit de l'élément qui surligne le plus l'allégorie, qui dévoile l'association entre Gina et le Québec, entre les motoneigistes et le Canada. L'hymne s'interrompt à deux reprises soit lors des plans du preneur de son qui lit dans sa chambre, de 01 :00 :39 à 01 :00 :43 et de 01 :03 :25 à 01 :03 :28. Dans le premier plan, il semble entendre les moteurs des motoneiges qui s'approchent. Dans le deuxième, il est concentré sur sa lecture. L'ajout de ces deux plans apparaît comme une métaphore de l'inaction des Québécois.e.s envers leur situation. Du point de vue indépendantiste revendiqué par Denys Arcand, le Canada profane le Québec. Dans *Gina*, le viol a été utilisé pour imager la situation de la nation québécoise. Cet emploi de l'agression sexuelle pour symboliser la dégradante humiliation que vit le Québec et vivra la province tant qu'elle n'a pas sa souveraineté, renforce l'idée que les femmes devraient ressentir de la honte après avoir été agressées sexuellement et qu'elles en sont responsables. L'instrumentalisation de l'expérience de l'agression sexuelle, les stratégies érotiques et la figure de Gina, la Femme-nation, démontrent que le film ne traite pas du viol en soi et encore moins de l'émancipation des femmes, mais du projet masculin de souveraineté. De surcroît, dans les critiques sur *Gina* des années 1975 à 2000, personne n'aborde la scène du viol, seulement les liens avec *On est au coton* (Denys Arcand, 1970) et le traitement de l'aliénation des ouvrier.ère.s (Jeancolas 1975 ; Jordan 1976 ; Larouche 1987 ; Marsolais 1998), ce qui souligne que l'expérience de l'agression sexuelle n'est pas au cœur de l'œuvre. L'historien et critique de cinéma Yves Lever a écrit que *Gina* « offre le viol comme grille d'interprétation des relations patronales-ouvrières, du fédéralisme canadien et de la situation des cinéastes dans les organismes publics » (cité dans Marin 2005, 56). Lever et les autres critiques précédemment mentionné.e.s ne décrivent pas le viol comme un viol, mais comme une figure de style. Sarah Projansky l'énonce clairement : lorsque les gens « invoke rape metaphors, for example, to convey a sense of the “ultimate” degradation or horror to illustrate the humiliation of nations [...] [s]imultaneously, they neglect the particular experiences of women (and some men) who actually experience rape » (2001, 1). L'utilisation du viol comme métaphore efface l'expérience de l'agression sexuelle vécue majoritairement par les

femmes. En 1975, dans son texte au titre explicite « Je me refuse à réfléchir », Denys Arcand écrit : « [e]n ce qui concerne les femmes, je ne sais pas pourquoi je me concentre de plus en plus sur elles ; peut-être parce que je les aime beaucoup, ou parce qu'elles font de bons personnages ». Dans cette citation, nous retrouvons la fétichisation, l'essentialisation et l'instrumentalisation des femmes perceptibles dans *Gina*. Dans ce dernier, la violence sexuelle est utilisée à titre justificatif d'un autre déshabillage de la Québécoise prétendument nécessaire pour réveiller et libérer la nation et le cinéma.

2.3.3 Le *boys club* et le *catfight*

Bob, le chef des motoneigistes est présenté comme une figure royale. Tout au long du récit, il est présenté avec son groupe qui fait office de cour du roi. Ce souverain revient d'un voyage pour récolter de l'argent pour offrir à ses sujets de meilleures pistes de motoskis. Bob est le seul qui danse en couple avec Gina, il ordonne à Carole et Titel de mettre de la musique et de danser ensemble « pour avoir la paix » et pour danser avec la plus belle de Louiseville. Le trône de ce chef est représenté par la télévision dans la scène du viol. Il règne assis sur ce téléviseur, dans cette salle où Gina est sacrifiée. Lors de l'exécution du panoramique qui révèle tout le corps de Céline Lomez, le mouvement qui part du bas vers le haut indique, par la hauteur de Bob, qu'il est en supériorité. Parce que Bob est en situation de pouvoir, l'association entre lui et le Canada qui a un pouvoir sur le Québec est concevable. Le chef et sa bande se vengent de Gina qui n'a pas voulu d'elleux comme la nation québécoise ne veut pas avoir affaire avec l'état fédéral conformément au mouvement indépendantiste. Le plus souvent, les viols dans les films de *rape and revenge* en sont des collectifs parce que cela permet de construire un climax et parce que ça signale l'amitié homoérotique. L'historien de l'art Paul Ardenne le met dans ces mots : « [le gang bang] offre une image d'une communauté réunie par les exercices sexuels » (1996, 63). Cette communauté est entièrement masculine. Les hommes partagent la femme d'une façon à tous les réunir. Même si Carole et sa sœur sont sur les lieux de l'agression, elles sont les seules à ne pas toucher le corps de Gina. Parce qu'elles sont des femmes, elles ne peuvent pas participer entièrement, elles ne peuvent pas faire partie du *boys club*. Même si le film a pour but de dénoncer des dynamiques de pouvoir, il en réaffirme certaines dans la même mesure. Comme le souligne la professeure et écrivaine Martine Delvaux, le viol collectif n'est pas seulement une manière pour les hommes d'opprimer les femmes, mais une occasion de fortifier leurs relations entre eux :

quand les hommes violent ensemble (quand ils pratiquent le *gang rape*, le viol collectif, les tournantes), ce qui est en jeu, c'est non seulement leur pouvoir de domination, la transformation d'une femme en objet, mais le rapport des hommes entre eux (2019, 152).

En plus de présenter le pouvoir entre les mains du *boys club*, les personnages féminins dans *Gina* sont désolidarisés. Les hommes apparaissent en groupe que ce soient les patrons, les cinéastes, les motoneigistes ou les proxénètes. Les seules personnes isolées sont les femmes. Nous ne voyons jamais Carole adresser la parole à sa jeune sœur, et ce, même si elles fréquentent les mêmes personnes. Gina, Carole, Rita et Dolorès se comparent les unes aux autres. Ce qu'elles ressentent les unes envers les autres consiste en de la jalousie, de l'incompréhension et de l'animosité. Conformément à la scène des toilettes et à l'insertion du témoignage de Dolorès lors de l'effeuillage de Gina, ces deux femmes sont présentées en opposition. Le plus grand antagonisme est entre Gina et Carole. Avant que la danseuse aille sur la scène, il y a une dispute entre la motoneigiste et elle : Carole — « Moi, c'est les fesses que j'ai hâte de voir. Ça a l'air d'être le genre à faire de la cellulite ça. » (00 :44 :05 à 00 :44 :09) Gina — « Ta petite sœur a en fais-tu de la cellulite elle ! » (00 :44 :10 à 00 :44 :11). Lors du striptease, Gina revient à la charge en demandant d'un air narquois à la femme : « Pis Carole la cellulite ? » (00 :54 :36 à 00 :54 :37), mais Carole, subjuguée par les charmes de Gina, ne prend pas le temps de répondre. Dans la scène de l'effeuillage, il y a plusieurs gros plans sur le visage de la motoneigiste. D'un côté, nous pouvons lire son expression faciale comme de l'excitation sexuelle. Elle arbore une expression faciale similaire lors du viol quand elle perçoit du plaisir par l'entremise de Titel. Le contact lesbien lui est en revanche interdit. De l'autre côté, lors de la danse érotique, nous pouvons comprendre que Carole trouve que Gina est belle et le plaisir qu'elle prend lors de l'agression sexuelle découlerait d'une satisfaction sadique d'être témoin des violences subies par la femme plus jolie qu'elle. Dans notre société patriarcale, les « femmes intègrent dès l'enfance que leur apparence physique joue un rôle fondamental dans la manière dont on établit leur valeur en tant qu'être humain » (Boisvert 2017, 27). Parce qu'elles apprennent à jauger leur valeur à travers les yeux des hommes, le rôle des femmes dans notre société sexiste hétéronormative consiste à rendre leur apparence la plus attrayante possible, ce qui les pousse souvent à s'auto-objectifier et à rivaliser entre elles (26-27). Dans tous les cas, le visage réjoui de Carole divertit le public cible masculin en raison du ressort scénaristique de la *catfight*, de surcroit de participer à aguicher.

2.3.4 Visage, corps féminin et psychanalyse

Dans la scène du viol, d'une part, l'accent est mis sur les visages des femmes que le public peut contempler. D'autre part, les têtes des hommes sont encagoulées sauf Titel et Bob lorsqu'ils parlent. Fréquemment, dans les films X, les hommes restent inconnus pour faciliter l'identification des spectateurs et encourager la logique de complicité, mentionnée dans le chapitre sur l'érotisme. Les cagoules, en cachant les hommes, empêchent également la tentation homoérotique qui serait à l'encontre de la matrice hétérosexuelle (Butler [1990] 2019). Lili Marin écrit à propos de la scène de l'agression sexuelle qu'elle met « en valeur [le] doux visage [de Gina], et [que] ce sont les hommes qui sont réduits à leurs organes sexuels » (2005, 67). Toutefois, présenter Gina avec un visage doux pendant l'agression sexuelle n'a rien de subversif puisque le visage est un signe érotique. Dans le cas présent, la beauté et la quiétude de Gina esthétisent le viol. En outre, la focalisation mise sur l'actrice et l'anonymat des hommes accentuent l'association du langage cinématographique et narratif de la scène avec les films pornographiques dominants. La neutralité de l'expression faciale de Gina permet de calquer différentes émotions sur son visage et un ressenti positif est encouragé en raison de la mise en beauté. De plus, comme le mentionne Garneau, « le référent sexuel par excellence du “film de fesses”, ce sont les seins » (2012, 217). Dans *Gina*, outre les visages féminins, la partie du corps la plus sexualisée est les seins. En raison du complexe de castration, le pubis et la vulve qui rappellent l'absence de pénis de la femme ne doivent pas être montrés. Le film suit la logique psychanalytique en ne présentant pas en gros plan les organes génitaux associés au sexe féminin. Cependant, il y a bel et bien un jeu de dévoilement avec la poitrine de Gina comme les mentions de sa poitrine dans la description de la scène de l'agression sexuelle et sa nudité à l'exception de son *string* lors du *striptease* le démontrent.

À propos du complexe de castration et de la psychanalyse, la scopophilie est illustrée significativement dans *Gina*, par le regard d'un proxénète posé sur Titel et Carole en plein acte sexuel, et ce, à travers un hublot de navire. Ce moment est également un prétexte pour montrer un moment de sexualité comme dans le mouvement du *Maple Syrup porn*. La pulsion scopique est associée à l'observation à l'insu de l'objet du regard à travers un trou. À partir de 01 :24 :26, la caméra suit le souteneur qui avance lentement sur le navire des motoneigistes, dans cet environnement inconnu pour lui. Vers 01 :24 :35, un hublot apparaît à l'écran, démarrant une tension à savoir si nous verrons ce qui se cache à l'intérieur. Le proxénète s'arrête devant la fenêtre, lui-même motivé par le désir de voir, avant que la caméra amorce son mouvement vers l'ouverture.

À 01 :24 :40, la caméra stabilisée derrière l'épaule du souteneur vise le hublot. Par-dedans cette vitre circulaire comme un trou, nous pouvons voir un cadre de porte duquel la porte est ouverte et qui laisse entrevoir Titel et Carole s'embrassant sur un lit. Les deux jambes de cette dernière sont ouvertes, légèrement surélevées et appuyées sur le bord du lit, suggérant un acte sexuel. C'est par ce même hublot que Titel regardera avant de se faire fracasser le visage par un coup de chaîne de métal asséné par un proxénète. Celui-ci rentrera ensuite dans la chambre pour écraser jusqu'à la mort Carole en défonçant le lit sous lequel elle s'est cachée. Selon la psychanalyse comme nous l'avons lu dans la section sur *Visual pleasure and narrative cinema* (Mulvey 1975), la femme, incarnant une tension entre plaisir et déplaisir considérant le complexe de castration qu'elle déclenche, est essentiellement un symbole de différence sexuelle. Alors, il existe deux avenues pour l'inconscient masculin pour neutraliser la menace. Il est possible de punir/sauver la femme ou de transformer la femme en un objet fétichisé. Dans *Gina*, tous les personnages féminins sont neutralisés : Gina est punie par les motoneigistes et généralement fétichisée, Carole est fétichisée, mais surtout punie par son assassinat que nous venons de décrire et finalement Rita et Dolorès, par le mariage, sont rentrées dans l'ordre symbolique.

2.4 Rape and revenge : la douce vengeance de Gina

Le sous-genre cinématographique *rape and revenge* porte bien son nom : les deux éléments narratifs essentiels à ce type de films sont la monstration d'un ou de plusieurs viols puis la vengeance de la victime, des victimes ou de leurs proches. La plupart du temps, les victimes des agressions sexuelles sont de genre féminin alors que les agresseurs sont de genre masculin, ce qui suit tout de même les statistiques en matière d'agressions sexuelles. Selon le document *Statistiques : infractions sexuelles au Québec en 2015* émis par le ministère de la Sécurité publique, 86,8 % des victimes d'agressions sexuelles sont des femmes (Québec 2017, 8). Parallèlement, 94,2 % des auteurs présumés sont des hommes (9). Le professeur Peter Lehman explicite l'instrumentalisation de l'expérience de l'agression sexuelle dans le *rape and revenge* : « [m]ost of the films are either so overtly exploitative or so clearly within entertainment genre traditions that they do not even masquerade as seriously concerned with women and rape » (1992, 107). Les films de sexploitation tels que les *Maple Syrup porn* et les *rape and revenge* sont produits en grande quantité pour exhiber des femmes nues ou à moitié nues, leur récit servant d'alibi. La professeure Carol J. Clover, reconnue pour son ouvrage *Men, women, and chainsaws : gender in the modern*

horror film (1992) juge favorablement les productions de *rape and revenge* parce qu'elle apprécie le fait que les victimes finissent par se venger elles-mêmes plutôt que de passer par le système de justice. En revanche, l'auteure écrit que « rape becomes a problem for women themselves to solve » (138) ce qui constitue une arme à double tranchant parce que de décréter que la responsabilité de se faire justice revient aux femmes elles-mêmes, même si elles en sont transformées en sujet et qu'elles détiennent une certaine agentivité, dissimule l'aspect sociétal du problème en le rendant uniquement individuel. Dans le long métrage à l'étude, le rapport au système judiciaire est adressé par les relations des personnages avec les forces policières. À la suite de son viol, Gina ne va pas contacter la police, elle se tourne vers son proxénète et sa garde rapprochée. Dans la scène où les cinéastes vont dire au revoir à Dolorès à l'usine, un des membres de l'équipe, interprété par Gabriel Arcand, pousse et brutalise un policier qui lui a ordonné de quitter les lieux. *Gina* apparaît teinté du tournage d'*On est au coton* (Denys Arcand, 1970) et des altercations vécues par l'équipe de tournage de Denys Arcand avec la police. Les motoneigistes sont les seuls personnages qui craignent la police. Pour leur tranquilliser l'esprit à la suite du viol, Carole rappelle que : « Ces filles-là, ça marche pas avec la police ». Étant donné les liens de Gina avec la pègre, l'œuvre n'offre pas la possibilité à son personnage d'aller à la police, ce qui dans un sens rassure ses agresseur.euse.s. Les événements entourant l'agression sexuelle de l'héroïne sont utilisés comme une occasion de dénoncer l'autorité, mais sans faire de liens avec les interventions policières en cas de violences sexuelles et sans développer de critique sur la non-reconnaissance des droits des travailleur.euse.s du sexe.

Contrairement à d'autres films appartenant au *rape and revenge* tel *I spit on your grave* (Meir Zarchi, 1978) pour ne nommer qu'un des plus connus, le récit de *Gina* stipule que la femme ne peut pas arriver à sa vengeance seule. Lors de la nuit du châtiment, ses proxénètes que Gina a préalablement appelés sortent de leur automobile et laissent leur compagne derrière eux. Gina ne devait pas s'occuper de tuer les motoneigistes. Cependant, elle finit par causer la mort d'un, de deux ou de trois d'entre eux selon interprétation. Contrairement à ses camarades qui les ont tué.e.s de leurs propres mains à coup de bâton de baseball, de chaîne de métal ou en lançant des objets sur eux, Gina ne se compromet pas. Après avoir observé que trois personnes avaient réussi à s'enfuir du navire attaqué par les proxénètes, Gina démarre la voiture et se met à les poursuivre. Il en résulte une course-poursuite dans la neige entre une voiture et deux motoneiges. À un certain moment, Titel, un des motoneigistes, tombe de son véhicule et Gina roule sur sa jambe. Le

deuxième motoneigiste, en tentant de prendre un autre chemin pour échapper à sa poursuivante, tombe dans l'eau glacée. Finalement, Gina et Bob, le chef des motoneigistes, respectivement dans leur moyen de transport, sont côte à côte puis rencontrent un chasse-neige avec lequel Bob fera un face-à-face. Ce dernier termine pulvérisé par le mécanisme de l'appareil. Bien que ce soit elle qui poursuive les trois motoneigistes, ce n'est pas Gina qui donne les coups de grâce, c'est dans leur fuite, en raison de la vitesse et de leur inattention qu'ils se blessent ou meurent, ce qui permet au personnage principal de garder une certaine innocence. Cette « certaine innocence » rappelle les thèses entourant l'assassinat du ministre Pierre Laporte par la cellule Chénier du Front de libération du Québec (FLQ) qui croient qu'il y a une partie accidentelle à sa mort. Un autre parallèle entre Gina et le FLQ se fait à travers la fin du film : Gina part pour le Mexique à l'instar des membres de la cellule Libération qui s'exilent à Cuba en échange de la libération du diplomate britannique James Richard Cross. Dans son article « La Crise d'octobre 1970 dans la cinématographie québécoise » (2002), Sylvain Garel signale :

une double explication générationnelle et idéologique [...] Les cinéastes et les felquistes ont souvent le même âge et parfois les mêmes aspirations politiques. Aussi n'est-il guère surprenant que beaucoup de ces jeunes réalisateurs (et certains de leurs successeurs, ce qui est plus étonnant) évoquent les actions du FLQ dans leurs films (55).

Dans ces jeunes cinéastes des années 1970, Garel nomme Denys Arcand et mentionne entre autres *On est au coton* (Denys Arcand, 1970) dans ses œuvres évoquant le FLQ (55). Comme nous l'avons mentionné précédemment, *Gina* consiste notamment en une manière détournée de présenter *On est au coton* (Denys Arcand, 1970) qui est alors frappé par la censure. Perceptiblement, ces deux films partagent un renvoi au FLQ. En rapport avec l'absence de culpabilité, Marin fait remarquer que « [e]lle [Gina] est d'ailleurs généralement de blanc vêtue, pour bien symboliser l'innocence, "ce qui n'a pas été touché ou ce qui est intouchable, en fait ce qui demeure objet de tentation" » (2005, 56). D'autres éléments de l'œuvre participent à construire la pureté du personnage, par exemple, à l'inverse d'autres femmes comme la danseuse qui se fait battre par les proxénètes dans la première scène où Gina apparaît et Linda la jeune serveuse du motel, Gina ne vend jamais son corps. De plus, même si elle promet des baisers au personnage joué par Serge Thériault, elle ne commet aucune infidélité conjugale envers son amoureux Ricky. Pour performer leur genre selon les normes de genre et de sexualité, les femmes sont prises entre les archétypes de la mère, de la vierge et de la fille de joie. Parce qu'elle ne se salit pas les mains dans l'assassinat de ses assaillants et en raison de ses « bonnes valeurs », Gina reste vertueuse, elle remplit son devoir de pureté et octroie

un caractère sacré à la nation qu'elle personnalise. L'auteure Lili Boisvert relève que le devoir de pureté existe seulement pour les femmes et qu'il nourrit l'érotisme (2017, 89). La femme pure est excitante parce qu'elle peut être profanée, ce qui rejoint directement la théorisation de Georges Bataille. Gina, au même titre que les femmes en général, doit « composer avec une double pression : évoquer l'innocence et éveiller le désir sexuel » (Boisvert 2017, 91) parce que la pureté est la matière première de la « salope » (90). Le personnage remplit adéquatement ses fonctions « féminines » tout au long du film, passant aisément de celle qui ne vend pas son corps à celle qui réalise une danse érotique.

2.4.1 *Rape and revenge* et standards de beauté

Les films *rape and revenge* mettent en scène des actrices correspondant aux diktats de beauté, suggérant de ce fait que l'attrance sexuelle est cruciale pour cibler le public masculin hétérosexuel et pour qu'il prenne plaisir à l'horrible spectacle (Lehman 1992, 107). Nous ajouterions que dans cas-ci à l'optique indépendantiste, la femme interprétant la nation québécoise se devait d'être belle pour rallier les gens à la cause. Les vêtements et le maquillage du personnage attirent l'attention sur la qualité esthétique de Céline Lomez. Une autre stratégie employée pour souligner ses attraits et insuffler de l'érotisme aux scènes est l'utilisation de gros plans sur certaines parties de son corps. Lehman écrit qu'en opposition à la beauté caractéristique de la victime : « [t]he rapists in these films are typically characterized as extremely repulsive, a characterization which frequently employs stereotypes of class and ethnicity » (1992, 108). Le long métrage correspond à cette particularité, la laideur ou du moins les traits quelconques des membres masculins du groupe de motoneigistes aidant à antagoniser le fédéralisme canadien. En revanche, pendant l'agression sexuelle, la dissimulation de leur tête favorise l'identification et la satisfaction sexuelle. Au sein de cette figuration existe une tension entre la dénonciation du Canada et le plaisir visuel.

2.5 Conclusion

Comme l'écrit Julie Ravary-Pilon : « “Déshabiller sa voisine” deviendra le mantra du cinéma québécois de la fin des années 1960 et du début des années 1970 » (2018, 62) et *Gina* (Denys Arcand, 1975) n'y manque pas. L'apparence codifiée de Gina, la drague entre les cinéastes et les femmes, la relation sexuelle entre Titel et Carole épiée, l'effeuillage, le jeu de dévoilement des seins de Céline Lomez, la présentation de Carole excitée, et précisément la nudité, les parties du corps féminin montrées, la passivité de Gina telle une poupée, la persona de Céline Lomez, la

logique de complicité, la fellation, le tressaillement de Gina dans la scène d'agression sexuelle consistent en des stratégies formelles et narratives érotisant l'agression sexuelle. La première heure de *Gina* (Denys Arcand, 1975) déploie des éléments qui incitent les spectateur.rice.s à désirer Gina. Cette convoitise se retrouve également dans la scène de violence sexuelle. L'érotisation de la séquence dérive aussi de l'influence des plans la succédant et la précédant. L'agression sexuelle est une métaphore pour un message politique promouvant l'indépendance du Québec. Cette instrumentalisation éclipse la réalité des survivant.e.s. Par ailleurs, la fellation faite par Carole à Titel encourage à quitter l'aspect non-consensuel de la scène. Ce glissement se sent aussi bien dans l'orchestration du langage cinématographique qui, par exemple, présente Gina en très gros plan, magnifique, arborant le sourire de la Joconde. La caméra n'est pas sur Titel, laissant la place à l'imagination concernant ses gestes. Il pourrait être en train de pénétrer la femme tout comme il pourrait lui faire un cunnilingus. Ce débordement de l'image accentue l'érotisme, confiant la recreation de l'action aux fantasmes du public. Le montage associe le doux visage de Gina à celui excité de Carole. En outre, l'anonymat des motoneigistes renvoie à l'iconographie pornographique. Parce que les personnages actifs sont des quidams, l'identification est facilitée et alors le public pourrait s'imaginer en train d'avoir une relation sexuelle. L'organisation de cette scène fait place à des stratégies érotiques. Le plaisir visuel est donc intrinsèquement présent dans la scène, mais il est annoncé par la contextualisation du film.

Le cinéma québécois a indéniablement joué un rôle dans la recrudescence du nationalisme. À l'époque, la rhétorique souverainiste élaborait la lutte souverainiste autour de la sexualité. La figure de la Femme-nation a forgé l'imaginaire national et surtout l'identité québécoise, elle fait partie prenante du patrimoine. La croyance populaire et politique qui voulait que de présenter des nus féminins libère la nation a nourri nombre de représentations artistiques et médiatiques telles que *Valérie* (Denis Héroux, 1969). Dans l'effervescence politique, le souhait des femmes de s'émanciper a été récupéré par la gent masculine. Sous prétexte de faire la révolution sexuelle, les hommes cinéastes ont défini la transformation sexuelle par l'exhibition de scènes érotiques et de nudité féminine. Montrer des scènes pour le plaisir des hommes est devenu le symbole de la révolution alors qu'en réalité cela s'établissait dans la tradition du plaisir visuel. La monstration de la sexualité passa simplement d'implicite à explicite. *Gina* (Denys Arcand, 1975) est en phase avec son époque marquée par les productions du *Maple Syrup porn*. Étant donné ses écrits et ses films,

Denys Arcand a activement participé au renforcement de la conviction qu'il fallait mettre à nu les femmes sur les écrans et montrer plus de scènes de sexualité pour émanciper le Québec.

Chapitre 3. Non-érotisation des agressions sexuelles : étude de cas de *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) ⁶

3.1 Présentation du long métrage : synopsis et mise en scène de la subjectivité

Presque 50 ans après la publication de l'ouvrage éponyme de la romancière d'origine franco-manitobaine Gabrielle Roy (1970), les réalisatrices Madeline Ivalu et Marie-Hélène Cousineau adaptent le livre à l'écran. Cette adaptation cinématographique permet de réactualiser des enjeux propres aux femmes inuit particulièrement en lien avec les violences sexuelles. Le film raconte l'histoire d'Elsa, une Inuk vivant à Fort Chimo (Kuujuak), de la fin de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'au début de la guerre du Viêt Nam. À la suite d'un viol commis par un soldat états-unien, Elsa donne naissance à son fils. En contact avec la culture traditionnelle inuit et celle de la colonisation, la mère tente de mener sa vie en respectant ce qui lui tient à cœur, tout en tâchant de donner le plus d'occasions favorables à son enfant. Le long métrage met au centre de son récit le vécu d'une Inuk. À la suite du générique qui ouvre le film, le premier plan cadre en très gros plan le regard du personnage principal féminin autochtone. Ses yeux annoncent que l'histoire qui suit est subjective, qu'il s'agit de l'expérience de cette personne et qu'elle décide de nous offrir sa version des faits. Nous ne vivons pas son récit à sa place, nous l'accompagnons, c'est son vécu. Avant le générique de fin se trouve le même plan, ce regard identique qui nous fait sortir de sa subjectivité. De plus, la présence de ce regard au début, exactement comme à la fin, autant tourné vers le passé, le présent que le futur, crée une nouvelle temporalité non linéaire, celle du « temps sacré » (K. Bertrand 2013, 309). Sans oublier, dans l'œil au foyer d'Elsa, nous pouvons voir le paysage qu'elle regarde. Cette juxtaposition expose « le caractère éminemment féminin du territoire » (211) de la Terre-Mère qui reviendra tout au long du film. Cette mise en scène de la subjectivité participe à construire le *female gaze* de l'œuvre. L'histoire racontée du point de vue d'un personnage principal féminin et la remise en question de l'ordre patriarcal correspondent à la

⁶ Ce chapitre se retrouve en partie dans notre article « *La Rivière sans repos* : un regard féminin (*female gaze*) inuit » qui sera publié dans le volume 35 numéro 1 de la revue *Recherches féministes*.

théorisation du *female gaze* de Brey. De plus, comme nous le démontrerons en prenant l'exemple de la scène d'agression sexuelle, le film répond aux critères formels de sa théorie : une mise en scène qui transmet l'expérience féminine ; s'il y a érotisation des corps, elle est consciente et le plaisir ressenti par les spectateur.rice.s ne doit pas émaner de la scopophilie. Certes, le long métrage s'accorde aux théories du *female gaze* en utilisant des stratégies formelles et narratives qui priorisent le partage de l'expérience, le corps et la subjectivation. De surcroît, la temporalité du temps sacré et la mise en évidence du caractère éminemment féminin du territoire permettent d'autochtoniser ce regard.

3.2 Description de la scène d'agression sexuelle

Le viol d'Elsa advient après qu'elle est allée au cinéma avec une amie. Antérieurement à l'agression sexuelle, plus tôt dans le film, Elsa et cette même amie en marchant ont croisé trois soldats, dont celui qui a commis l'acte de violence sexuelle. Là, Elsa et lui se saluent et quand iels se dépassent, les deux se retournent pour se regarder et se sourire. Plus tard, à 00 :04 :54, avant d'entrer dans le cinéma, ce même *GI* se précipite vers Elsa qui est devant la bâtisse. Il s'arrête devant elle sans lui dire un mot. Elle le regarde sans expression particulière puis se retourne et avance pour entrer dans le bâtiment. Le soldat la suit. Dans le film projeté dans la salle de cinéma diégétique, un homme brutalise une femme. Le public autochtone fait des bruits de réprimande et de surprise. Le soldat se place devant un coin de la toile de projection, scrute rapidement l'assistance puis pose son regard. Elsa le remarque et ensuite rit en se tournant vers son amie. Le soldat la regarde encore et lui fait un signe de tête sur le côté pour l'inviter à quitter avec lui. Elsa rit en se retournant vers son amie. Le plan suivant marque le début de la scène d'agression sexuelle. Ce plan débute à 00 :06 :01. Il s'agit d'un plan rapproché sur les bottes d'Elsa qui avance dans la forêt. Sur le plan sonore, nous entendons la continuité du long métrage qu'elle visionnait. Ensuite, un plan italien cadre de face Elsa qui continue à avancer. C'est dans un plan américain qui la cadre maintenant de dos, qu'au deuxième plan de la composition de l'image le soldat sort des buissons pour se mettre devant Elsa et lui couper le chemin. Elsa s'arrête à une courte distance de lui. Un gros plan sur le visage inquiet de l'Inuk montre qu'elle fronce les sourcils. Le soldat lui dit : « Don't go away » (00 :06 :20). La caméra quitte la femme pour montrer en plan rapproché épaules le militaire. Il ajoute « Please. » (00 :06 :26) puis il sourit. Ensuite, il dit : « Don't be scared » (00 :06 :30). Il y a de nouveau un gros plan, dans les mêmes paramètres que le précédent, sur le

visage d'Elsa qui ne prononce pas un mot. Dans l'identique cadrage rapproché épaule sur le soldat, son sourire s'efface et son faciès devient menaçant. Le corps de l'homme entame un mouvement vers l'avant. À partir du moment où l'expression faciale du *GI* change, dans un fondu sonore émergent des bruits de vents. Ce plan est suivi d'un plan en mouvement panoramique vers la gauche sur la cime de conifères bougés par le vent. À 00 :06 :49, il y a le seul plan qui montre l'acte de l'agression sexuelle. Il s'agit d'un plan d'ensemble dont le tiers droit est rempli par la présence d'un grand et large conifère. Au second plan, nous voyons l'agresseur qui pénètre Elsa. Le corps du soldat est par-dessus celui de la femme qui est face au sol. Les deux portent leurs vêtements. Il n'y a pas de son synchrone, nous entendons le bruit de forts vents. Le plan suivant, à 00 :07 :00, présente au premier plan de la composition de l'image, Elsa debout en plan rapproché taille. Derrière elle, à quelques pas de distance, l'agresseur remonte rapidement ses pantalons de ses genoux à sa taille. La chemise sous son manteau cache son entrejambe, la peau de ses cuisses est à peine visible. Le soldat dit à Elsa qui se retourne vers lui quand elle l'entend : « Wait » (00 :07 :01). À ce moment-là, il sort un billet d'argent de sa poche droite de pantalon qu'il tend dans la direction d'Elsa en ajoutant : « Take this » (00 :07 :03). La femme détourne le visage, fait de nouveau face à la caméra, se met à courir et sort du cadre vers la droite. Il y a de nouveau du son synchrone, mais le son du vent se fait toujours entendre jusqu'à ce qu'il diminue à l'instant où Elsa se met à courir. Dans le dernier plan de la scène, arrivant par le coin gauche, Elsa se déplace rapidement. L'homme en hors-champ crie : « Wait ! » (00 :07 :07), Elsa continue à avancer et il ajoute « What's your name ? » (00 :07 :11) pendant qu'elle court encore. Ce plan prend fin à 00 :07 :12.

3.3 Guerres et colonisations : des contextes propices aux violences sexuelles

Une composante intéressante de l'œuvre est la réappropriation du contexte de la Deuxième Guerre mondiale. Ici, la guerre n'est pas le sujet principal, mais participe à la diégèse. La colonisation du Nord canadien n'a pas pris la même forme que celle du Sud, elle a été plus tardive. C'est surtout pendant et après la Deuxième Guerre mondiale que le processus de colonisation s'est accéléré, entre autres par la création d'une base aérienne, de pensionnats et de nouvelles écoles et par la sédentarisation contrainte (Méthot 2019, 32). Ainsi, *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) permet de revenir sur une période marquante pour les peuples de l'Inuit Nunangat et pourtant peu connue. Au surplus, la majorité des films de guerres sont axés

sur les hommes et les affrontements, tandis que dans le long métrage de Cousineau et Ivalu l'attention est portée sur l'expérience d'une femme en temps de conflit armé, plus spécifiquement celle d'une Inuk qui vit l'accroissement des mesures coloniales. Bien que les combats ne se soient pas déroulés sur le sol de l'Inuit Nunangat, une base aérienne a tout de même été construite par les États-Uniens pour la guerre de 1939-1945 à Fort Chimo (Kuujjuak). Cette infrastructure a servi de base militaire (Cartier 1964). De surcroît, l'œuvre présente la réalité du viol en temps de guerre. La criminologue Marie-Andrée Bertrand explique que la guerre et la colonisation sont des contextes propices aux violences sexuelles :

Les guerres et les occupations qu'elles entraînent, les invasions, les colonisations ont toujours et partout été l'occasion pour des hommes, vainqueurs et dominateurs, de violer les femmes [...] [elles] sont aussi dominées par les étrangers qui occupent leur pays (1979, 204).

Plus précisément, le film illustre le viol dans un contexte de colonisation et d'occupation, des cadres qui favorisent les violences sexuelles à l'instar de la guerre. L'États-Unien qui agresse Elsa bénéficie d'une impunité parce qu'il est du côté des dominateurs : il occupe le territoire. Le Canada et les États-Unis sont deux pays nés de la colonisation, et ce, dans une perspective expansionniste. Leurs missions civilisatrices ont servi à justifier leur oppression envers les peuples autochtones. Cette œuvre civilisatrice et génocidaire s'est forgée sur la croyance que les Blancs et leur mode de vie sont supérieurs. Ainsi, parce qu'il est un homme blanc cisgenre hétérosexuel en position d'autorité, parce qu'il correspond au versant dominant des systèmes d'oppression comme le racisme et le sexisme, et qu'Elsa à l'inverse est en position d'infériorité selon le système de croyances colonial, en plus d'être dans une situation où les violences sont déjà amplifiées par le contexte de la guerre, le *GI* ne court pas de risque réel de sanctions pour l'agression sexuelle qu'il commet. Qui plus est, le soldat étant temporairement stationné au Canada, son départ du territoire marque une sécurité supplémentaire pour lui. Renée Collette-Carrière explique que l'apologie de la masculinité, de l'utilisation de la force et de la dualité dominant.e/dominé.e participe à la prolifération des violences sexuelles en temps de guerre et de colonisation :

La guerre exalte la force virile du militaire. Elle fournit comme d'ailleurs l'esclavage, un cadre institutionnel qui confère aux assaillants un avantage certain. D'autres exemples de tels cadres sont la prison, les autorités policières et les relations d'autorité par rapport aux enfants (1980, 62-63).

Cette exaltation de « la force virile du militaire » éclaire entre autres pourquoi ces cadres amplifient le phénomène de la culture du viol. Cette glorification de l'ensemble des caractéristiques

associées traditionnellement au genre masculin renforce la dichotomie des genres, la socialisation genrée et l'opposition homme actif/femme passive. La virilité renforce par exemple l'agressivité physique chez les hommes. L'aspect « masculin » de l'armée explique notamment pourquoi elle est majoritairement composée d'hommes cisgenres⁷. Le texte « Protéger nos foyers et nos droits : servir dans les Forces armées canadiennes » de Statistique Canada (2022), spécifie qu'au sein des Forces armées canadiennes (FAC) existe « une culture de sexualisation hostile à de nombreux membres, surtout aux femmes et aux personnes gaies, lesbiennes, bisexuelles ou transgenres ». Cette « culture de sexualisation hostile », cette culture du viol, au sein de l'armée, c'est-à-dire entre des collègues d'une même instance prétendument solidaires, se transpose aisément dans les guerres et les occupations où les militaires dominent les civil.e.s ou l'armée vaincue.

Dans la même citation, Colette-Carrière énonce également que les autorités policières constituent un « cadre institutionnel qui confère aux assaillants un avantage certain ». Les militaires et les policier.ère.s jouissent d'un statut d'autorité. En raison de cette position d'autorité chez l'agresseur d'Elsa, la scène du viol résonne avec les actualités. Le 22 octobre 2015, quelques mois avant le début de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées (2015-2019), est diffusé le reportage « Abus de la SQ : les femmes brisent le silence » dans le cadre de l'émission *Enquête* (Radio-Canada). Il révèle le scandale de Val-d'Or. Plusieurs Autochtones témoignent de violences sexuelles commises par des policiers de la Sûreté du Québec. En plus de lever le voile sur les abus, l'émission souligne la peur, la crise de confiance envers les autorités et l'absence de sanctions imposées aux forces de l'ordre. Rappelons le modus operandi des policiers dans cette affaire : des hommes en position d'autorité font monter dans leur véhicule de travail des femmes autochtones vulnérables pour les amener dans un endroit isolé, souvent la forêt, pour leur demander des faveurs sexuelles. Celles qui refusent sont battues et abandonnées alors que celles qui cèdent sont habituellement payées pour « leur service » et pour garder le silence. Analogiquement, la scène du viol de *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) se déroule dans un bois reculé, l'agression sexuelle est interracial, l'agresseur est un

⁷ Par exemple, 80,5% des membres des FAC sont des hommes cisgenres, 19,1% sont des femmes cisgenres, 0,1% sont des personnes transgenres et 0,2% sont des personnes non binaires (Statistique Canada 2022). En ce qui a trait aux agressions sexuelles au sein des FAC, 66% des victimes ont déclaré que leurs agresseur.euse.s étaient des hommes et les femmes sont environ quatre fois plus susceptibles que leurs homologues masculins de subir une agression sexuelle (Cotter 2019). Les femmes, les jeunes, les Autochtones et les personnes ayant un handicap sont plus susceptibles d'être agressé.e.s sexuellement dans l'armée. Cette constatation concorde avec les données sur la population générale (Cotter 2019).

homme blanc en situation d'autorité, la survivante est une femme autochtone et après le viol, le militaire propose de l'argent à sa victime. Ce n'est qu'après l'avoir agressée que l'homme crie à Elsa de lui dire son nom, alors qu'elle fuit en courant. Le désintérêt de l'agresseur pour son nom avant le viol manifeste sa déshumanisation envers l'Inuk qu'il considère comme un objet sexuel. Bien que le film mette en scène un militaire et non un policier, les ressemblances entre la scène de *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) et les agressions commises par les policiers de la Sûreté du Québec à Val-d'Or permettent de signaler que malgré le fait que les dénonciations sont récentes, les violences sexuelles commises envers les femmes autochtones ne le sont pas.

Le documentaire « Abus de la SQ » (*Enquête*, Radio-Canada, 22 octobre 2015) et le long métrage *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) abordent chacun à leur manière le racisme systémique et particulièrement celui subi par les femmes. Dans le reportage, les Autochtones racontent que la police ne les protège pas et que les enquêtes dans lesquelles les femmes blanches sont des victimes sont réalisées avec plus de sérieux. Selon le document *Précis des faits : victimisation des femmes et filles autochtones*, rédigé par la Division de la recherche et de la statistique du ministère de la Justice (Canada 2017), trois fois plus d'Autochtones déclarent des agressions que les non-Autochtones. Selon l'Association des femmes autochtones du Canada, critique des statistiques gouvernementales, « six crimes violents sur 10 perpétrés contre des Autochtones ne sont pas signalés » (2015). Les non-dénonciations seraient entre autres dues à une méfiance envers les institutions publiques. De plus, les faibles taux de réussite des démarches judiciaires en découragent plusieurs (Québec 2019). Le changement « involves listening not only to who speaks and in what circumstances, but who does not speak and why. It requires that we listen for those stories that differ from the master('s) story » (Higgins et Silver 1991, 3). La culture du viol, le colonialisme et le racisme systémique travaillent à maintenir les femmes racisées dans le silence, mais ces dernières tentent de sortir de l'ombre pour renverser leurs oppressions en usant de leur voix, notamment par l'entremise du médium cinématographique.

3.4 Analyse de la scène d'agression sexuelle

3.4.1 Comparaison avec des exemples érotisants

Nous comparerons le film à l'étude à *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002) et *Genèse* (Philippe Lesage, 2019) pour mettre en exergue les différences entre les stratégies d'érotisation et de non-érotisation dans la mise en scène cinématographique des agressions sexuelles. Il se trouve que ces films sont réalisés par des hommes cisgenres alors que *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) est réalisé par deux femmes cisgenres, mais cela ne signifie en aucun cas que le genre des réalisateur.rice.s prédit l'érotisation ou non d'une scène d'agression sexuelle. En outre, la création d'un *female gaze* n'entretient pas de relations avec le genre de la personne qui le confectionne, même si dans le présent cas, les deux premiers films présentent un regard masculin et que le film à l'étude dans ce chapitre expose un regard féminin. Comme précisé dans l'introduction de ce mémoire, nous avons choisi ces films pour la comparaison principalement parce que ces trois longs métrages présentent une position similaire des corps des agresseurs et des victimes lors des violences sexuelles. Dans toutes les scènes, le violeur pénètre la femme qui est couchée, le visage contre le sol. Malgré cette similitude, *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) propose une expérience spectatorielle dissemblable. La scène dure une minute et 34 secondes et le plan de l'acte de violence sexuelle dure 12 secondes. À l'opposé, dans *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), la scène complète a une durée approximative de 15 minutes et la pénétration compte neuf minutes. Le plan du viol dans le drame *Genèse* (Philippe Lesage, 2019) dure autour de deux minutes. Dans *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), la caméra est du côté des visages des personnages. *Genèse* (Philippe Lesage, 2019) présente les corps de côté tandis qu'Elsa et son agresseur sont filmés presque de derrière dans une diagonale. Dans les deux films affichant un *male gaze*, le public est dans une posture voyeuriste. D'abord, la pulsion scopique des spectateur.rice.s qui visionnement le long métrage de Lesage est encouragé par un travelling avant qui n'est pas sans rappeler le fameux travelling de *Kapo* (Gillo Pontecorvo, 1961) vilipendé par Jacques Rivette en 1961 en raison de l'esthétisation de la violence. De surcroît, dans *Genèse* (Philippe Lesage, 2019), la semi-obscureté incite un regard plus attentif, encouragé par les halètements, dans une sorte de jeu « en direct » de dévoilement mobilisant la vue, sens duquel le *male gaze* forge son plaisir. Ensuite, dans le film de Noé, plusieurs choix esthétiques érotisent le viol en plus de placer les spectateur.rice.s dans une position voyeuriste : les visages, le

déshabillage, la durée « en temps réel » et les cris et gémissements. Par ailleurs, dans ces deux productions, à l'inverse de celle de Cousineau et Ivalu, le début de la pénétration et la fin, l'éjaculation de l'homme, sont enregistrés. Leur déroulement correspond dans une certaine mesure au rythme linéaire qui permet la montée du désir dans la pornographie que nous avons abordé dans le premier chapitre. Les mouvements de caméra de *Genèse* (Philippe Lesage, 2019) et de *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002) assurent aux spectateur.rice.s de mieux voir, de tout voir comme le souhaite la norme de la composition de l'image pornographique qui doit toujours accentuer la visibilité de l'action.

Contrairement à ces œuvres, *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) n'offre pas au public des conditions favorables pour regarder. D'abord, la courte durée, les coupes et les ellipses freinent la scopophilie. Quand le soldat viole Elsa, leurs corps sont cadrés dans un plan d'ensemble qui les fait paraître petit.e.s, annonçant aux spectateur.rice.s qu'ils n'auront pas accès à tout. Le cadrage entre les arbres peut vaguement évoquer le déshabillage dans la forêt de Valérie dans *Valérie* (Denis Héroux, 1969). Dans cette scène (00 :07 :50 à 00 :09 :41), l'héroïne s'éloigne de son compagnon pour trouver plus d'intimité dans les arbres. Bien qu'elle se cache, la caméra la suit et la filme de manière voyeuriste. Valérie est filmée en plan rapproché taille en train de se changer. Dans ce passage, les légers changements d'angle pour la filmer évoquent la règle pornographique du mieux voir. Les branches cadrent le corps de l'actrice, ce qui a pour effet de morceler son corps. La caméra se concentre sur les seins de Valérie. À l'opposé de cette séquence, dans le plan de monstration de l'agression sexuelle dans *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019), il n'y a pas de nudité, de morcellement du corps féminin et la caméra, qui est plus loin, ne regarde pas l'héroïne à son insu. Dès le commencement de la scène, les spectateur.rice.s sont convié.e.s à accompagner la protagoniste par un accès à son intériorité : iels l'entendent rejouer dans sa tête les dialogues du film qu'elle vient de visionner. Ensuite, la place importante accordée à la nature appuie la création d'un *female gaze* inuit en réitérant le corps « comme élément indissociable de la nature dans laquelle l'Inuk puise toutes les ressources qui lui permettent de vivre » (Le Goff cité dans K. Bertrand 2017, 43). Plutôt que la construction d'un point de vue d'une tierce personne qui espionne, l'insistance visuelle sur l'environnement naturel semble signaler le lien intrinsèque entre Elsa et le territoire. De nombreux plans de paysage ponctuent le long métrage, incarnant la subjectivité de l'Inuk, spécialement symbolisée par la rivière Koksoak, qui sépare les rives de l'ancien et du nouveau Kuujjuak.

Le plan précédent la monstration du corps de l'agresseur sur la femme, le panoramique vers la gauche qui balaye la cime de conifères remués par le vent, a pour effet non pas de présenter la forêt en tant que témoin, mais de projeter une expérience sensorielle particulière. C'est un appel aux sens autres que la vue comme l'ouïe et le toucher qui permettent de sentir la sensation du vent, un élément invisible sauf lorsqu'il est en contact avec de la matière. Au début de la scène, un fondu sonore occasionne la disparition des réminiscences d'Elsa laissant la place au son synchrone pendant le dialogue entre l'États-Unien et l'Inuk, signifiant le retour au concret. Ensuite, le son synchrone s'évanouit en concomitance avec le sourire du soldat pour laisser toute la place aux bruits du vent. De ce fait, nous n'avons pas accès aux sons de l'action, ce qui empêche l'éruption de sentiments paradoxaux chez les spectateur.rice.s que pourrait provoquer l'écoute de cris et halètements de la part des personnages puisque les sons de plaisir émis peuvent être confondus avec des plaintes et vice versa. Par conséquent, l'absence de sons synchrones dans *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) limite l'érotisation de la violence. Les bruits du vent sont distordus, amplifiés et ronflants composant une bande sonore singulière qui insiste sur la sensation de cet élément naturel. Dans une optique phénoménologique concordant avec la théorisation du *female gaze*, les choix formels employés dans la scène d'agression sexuelle dans *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) semblent mis en œuvre pour transmettre des sensations pour se rapprocher des perceptions de la victime. Les spécificités du langage cinématographique sont organisées pour faire ressentir non pas le viol en soi, mais l'expérience de la survivante en l'inscrivant dans le *female gaze* pour partager son ressenti et se concentrer sur la corporalité, tout en autochtonisant la représentation.

Comparativement à *Gina* (Denys Arcand, 1975), dans la scène d'agression sexuelle, il y a également des bruits de vents. Quand les motoneigistes entrent dans la chambre de la protagoniste, la porte reste ouverte et nous pouvons ouïr le vent qui souffle dehors jusqu'à ce que la sœur de Carole ferme la porte. Quand cette dernière ouvre la porte à la fin de l'agression sexuelle pour que les agresseur.euse.s et elle puissent sortir, nous entendons à nouveau le vent, et ce, jusqu'à ce que Gina ferme la porte qu'ils avaient laissée ouverte. Les vents dans *Gina* (Denys Arcand, 1975) et dans *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) n'ont toutefois pas le même effet. Dans *Gina* (Denys Arcand, 1975), pendant l'agression sexuelle nous n'entendons pas le vent puisque la porte est fermée, nous l'entendons seulement avant et après le viol quand il y a des mouvements entre l'extérieur et l'intérieur de la chambre. Dans *La Rivière sans repos*

(Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019), le vent remplace le son synchrone, nous n'entendons pas les bruits que pourrait émettre l'action. Dans le film de Cousineau et Ivalu, il y a un travail particulier vis-à-vis du continuum sonore qui évoque une sensation plutôt qu'un simple élément contextuel. Le vent dans *Gina* (Denys Arcand, 1975) peut être considéré comme un élément métaphorique qui annonce une tempête, voire une tempête politique, mais en tentant de ne pas interpréter, le vent place surtout l'action au Québec, à Louiseville, en plein hiver. En ne se superposant pas et en ne remplaçant pas les sons synchrones de l'agression sexuelle, le vent dans *Gina* (Denys Arcand, 1975) est un fait narratif par le lieu de l'action. Il ne crée pas de distance avec le viol et ne joue pas sur l'érotisation ou non de la scène. En plus de l'hymne national, lors de la scène du viol, il y a présence de sons synchrones. Quand Gina se fait attraper alors qu'elle tente de fuir les motoneigistes, nous pouvons l'entendre crier et gémir. Elle continue à émettre des gémissements quand elle est maintenue sur le lit. Les sons prononcés par Gina arrêtent au premier gros plan sur une fermeture éclair d'un des agresseurs. La citation de Williams sur la trame sonore des films pornographiques, qui se retrouve dans le premier chapitre de notre mémoire, met en lumière que les gémissements féminins dominent le plan sonore des films pornographiques. Dans le film d'Arcand, l'absence de bruits chez Gina éloigne la scène de la tendance pornographique, mais lorsque l'hymne national arrête, la caméra sur Carole la montre en train de manifester oralement et visuellement son plaisir à regarder Titel agresser Gina. À la fin du viol, les paroles et gémissements de Carole dominent la bande-son comme le feraient ceux des performeuses pornographiques. De plus, en ce qui concerne la trame sonore pornographique, Williams précise qu'elle est également composée de paroles des personnages — comme celles de Carole —, de sons des performeurs masculins, de bruits d'actes sexuels et de sons de sommiers. Tout au long de la scène dans *Gina* (Denys Arcand, 1975), nous pouvons entendre les bruits des agresseurs comme leurs souffles, quelques sons gutturaux et leurs fermetures à crémaillère qui glissent. Aussi, nous pouvons entendre des frottements indistinguables, des grincements des ressorts du matelas et des secousses du lit. En optant pour l'absence de sons synchrones, *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) évite la présence de sons rappelant les films pornographiques ou du moins des relations sexuelles, contrairement à *Gina* (Denys Arcand, 1975) qui reste dans une ambiguïté. De ce fait, l'absence de sons synchrones sert de stratégie formelle non-érotisante.

3.4.2 Représenter par la mémoire du corps

Les réalisatrices ont exprimé la mémoire du corps dans la scène où Elsa, juste après sa fuite, repense à certains moments de l'agression. En changeant de lieu, il y a un changement de scène donc il ne s'agit plus de la scène d'agression sexuelle, mais cette remémoration consiste aussi en une représentation d'agression sexuelle. Les souvenirs se présentent en trois séquences d'approximativement deux secondes chacune. L'apparition de chaque mémoration est ponctuée d'un son brutal, d'un choc et la trame sonore de cette série de plans est pleine de réverbérations. La rapidité de l'enchaînement en sus de la composition sonore tient lieu de stimuli. La personne qui interagit avec le film est happée par le langage cinématographique, ce qui la met dans un état propice pour concevoir l'attaque à laquelle repense l'Inuk. Elsa, en pleurs, se souvient de son corps poussé au sol par le soldat, de la main du Blanc qui comprime la sienne, du poids des jambes de son agresseur sur les siennes, de son visage plaqué contre le sol et de sa propre main qui s'agrippe dans la terre avant d'en être extraite. L'alternance entre les plans des larmes de l'héroïne et ceux des réminiscences éloigne une sexualisation de l'expérience violente qui lui a été imposée. Les très gros plans partagent les sensations corporelles négatives de la survivante. En s'appuyant sur la phénoménologie, l'orchestration du langage formel employé dans la séquence de remémoration, notamment en raison des gros plans, augmente la possibilité de communiquer les sensations d'Elsa. Ce n'est pas le viol seul qui intéresse les réalisatrices, mais la subjectivité du personnage et sa compréhension par le public.

3.5 Conclusion

Dans *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019), l'intersection entre le féminisme et le décolonialisme s'attarde spécifiquement à l'histoire des représentations cinématographiques du viol. Critique, le film propose un langage cinématographique féministe et autochtonisé proposant des stratégies formelles et narratives de non-érotisation pour mettre en scène une agression sexuelle. Cette non-érotisation d'une agression sexuelle passe ici par des spécificités cinématographiques qui se concentrent sur la résilience de la survivante et qui font disparaître le *male gaze* au profit du *female gaze*. Ce regard féminin priorise les sensations sur la vue, subjectivise la femme, neutralise le plaisir visuel masculin hétérosexuel et remet en question l'ordre patriarcal. Ce regard n'est pas que féminin. Ici, l'autochtonisation du *female gaze* passe par la subjectivation et la non-fétichisation de la femme autochtone, par une

notion particulière du temps, par la transmission du ressenti d'une Inuk et par l'énonciation du lien inséparable entre le corps et la nature.

Comme mentionné précédemment, il faut distinguer le caractère érotique d'une scène et les réactions physiologiques d'ordre sexuel des spectateurs. Ainsi, malgré l'absence de processus d'érotisation dans la représentation de l'agression sexuelle dans *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019), il est possible qu'un individu ait ressenti de l'excitation. Somme toute, dans l'œuvre, l'organisation des choix formels et narratifs représente sans érotiser une agression sexuelle. Premièrement, l'absence de déshabillage et de nudité, qui sont considérés comme des éléments inspirant de l'érotisme, participe à éviter l'érotisation. Ensuite, la gestion du temps de la scène, soit la courte durée et les ellipses, esquive le rythme pornographique. De plus, la scène ne se termine pas sur l'éjaculation de l'agresseur, à l'opposé de plusieurs films montrant des scènes d'agressions sexuelles et des films pornographiques qui se terminent sur le *money shot*, marqueur de la jouissance pénienne. Troisièmement, le cadrage met les spectateur.rice.s à distance de l'action et des corps, ce qui s'éloigne du principe pornographique de mieux voir et de tout voir. Il n'y a pas non plus de mouvements de caméra qui insistent sur les corps. Quatrièmement, la non-présence du son synchrone contrecarre la confusion entre des gémissements de plainte et de plaisir. Toutes ces stratégies formelles s'évertuent à limiter l'érotisation. Qui plus est, ces composantes du langage cinématographique n'encouragent pas la pulsion scopique du public. Bien entendu, les spécificités que nous venons de nommer sont articulées par une perspective précise, c'est-à-dire un *female gaze* inuit, et n'agissent pas par elles-mêmes. En se souciant du ressenti de la survivante et de la transmission de ce ressenti, dans une optique phénoménologique, le langage est organisé, par exemple l'utilisation des bruits de vent et la rapidité de l'enchaînement de la remémoration de l'agression par Elsa, pour éprouver d'une certaine manière et jusqu'à une certaine limite l'expérience négative du viol.

Une des forces de l'œuvre de Cousineau et Ivalu est sa résonance avec les réalités d'aujourd'hui des Inuit, que ce soit les questions entourant la survie des traditions culturelles, les identités hybrides ou les violences militaires et policières. Malgré l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées, l'inaction autant au niveau fédéral que provincial donne invariablement l'impression que les peuples autochtones sont considérés comme inférieurs, n'étant pas traités au même titre que les Blanc.he.s. Trop de femmes autochtones ont

souffert et souffrent encore aujourd'hui. Il est crucial de mettre fin à ce génocide toujours en cours. L'existence de personnes et de personnages comme Elsa est un acte de résistance en soi, à l'instar de la non-érotisation cinématographique des agressions sexuelles qui participe à amoindrir la culture du viol.

3.5.1 Précision sur l'opposition entre érotisation et non-érotisation en lien avec la théorie des regards et l'étude de cas d'*Elles étaient cinq* (Ghislaine Côté, 2004)

Tout d'abord, l'analyse de *Gina* (Denys Arcand, 1975) a démontré que la scène d'agression sexuelle est érotisée et que le film présente un *male gaze*. Ensuite, l'étude de cas de *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) a prouvé la possibilité de mettre en scène de manière non-érotisante les agressions sexuelles, confirmant du même coup qu'il existe une autre façon de faire que celle érotisante. Bien qu'à l'opposé de *Gina* (Denys Arcand, 1975), l'œuvre de Cousineau et Ivalu présente un *female gaze* et n'érotise pas sa scène de viol, cela ne signifie pas que l'érotisation et la non-érotisation des scènes d'agressions sexuelles doivent être réduites à une dichotomie *male gaze/female gaze* et encore moins à une opposition entre le cinéma des cinéastes masculins et féminins. Ce n'est pas en raison du genre des réalisatrices qu'il n'y a pas d'érotisation de la violence sexuelle dans *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019), c'est grâce aux stratégies formelles et narratives de non-érotisation. Dans ce cas-ci, le long métrage présente un regard féminin inuit, mais cela ne veut pas dire que la non-érotisation des agressions sexuelles est exclusivement le propre des mises en scène à travers un *female gaze*. Par exemple, si nous revenons sur la théorie de Brey, pour construire un regard féminin, il faut impérativement que le personnage principal s'identifie au genre féminin. Cette règle touche la construction d'un *female gaze*, et ce, suivant cette auteure. L'identification d'un personnage à un genre ne consiste pas en une stratégie de non-érotisation. En ce qui concerne le genre des cinéastes, d'après notre tableau sur les caractéristiques des films et de leurs scènes d'agressions sexuelles (annexe IV, p.113), il y a des exemples du côté des réalisateurs de genre masculin de non-érotisation des scènes d'agressions sexuelles, notamment *Incendies* (Denis Villeneuve, 2010). Peu d'œuvres réalisées par des femmes présentent des scènes érotisantes, mais il faut prendre en compte qu'uniquement 20 % des œuvres que nous avons visionnées ont été dirigées par des réalisatrices (annexes, p.106). Malheureusement, dans les longs métrages de nos tableaux, il n'y a pas d'œuvres

réalisées par des cinéastes queers, trans ou non-binaires. Quant aux scènes d'agressions sexuelles érotisantes réalisées par des femmes, *Elles étaient cinq* (Ghislaine Côté, 2004) présente un cas complexe qui expose des stratégies formelles et narratives de non-érotisation et également d'érotisation. Le long métrage a pour sujet les agressions sexuelles, leurs conséquences sur les victimes et leurs proches et la libération conditionnelle d'un agresseur. À l'été de leurs 17 ans, Manon et Sophie font de l'autostop dans le but de compléter les achats pour la fête que leurs amies Anne, Claudie, Isa et elles organisent au chalet des parents de Sophie. Malheureusement, le conducteur agresse les deux jeunes femmes. Contrairement à Manon, Sophie ne survivra pas à l'attaque. L'agression sexuelle et le meurtre sont présentés sous la forme de retours dans le passé, parfois rapides, quelques secondes, parfois plus longs, quelques minutes. Il y a deux retours en arrière plus étendus dans le temps soit celui à 00 :51 :05 jusqu'à 00 :54 :58 et celui à 01 :07 :34 jusqu'à 01 :09 :30. En ne prenant en compte que ces deux plus longues scènes, qui sont également celles qui explicitent le plus les événements, la séquence de l'agression sexuelle dure 6 minutes et 29 secondes. Outre le souvenir d'Isa qui trouve le cadavre de Sophie, les autres plans insérés à différents moments dans le film sont sélectionnés à partir des deux séquences les plus longues montrant l'agression et le meurtre. L'absence de monstration et de suggestion de l'éjaculation de l'agresseur, les ellipses qui coupent la linéarité de l'action et les procédés de distanciation tels que l'assombrissement des couleurs et le montage du regard subjectif de Manon pour illustrer le déclenchement de sa pulsion de vie en réaction à la nature qui l'entoure (00 :54 :17 à 00 :00 :54 :29) consistent en des procédés de non-érotisation. De plus, l'histoire est racontée pour la plupart du temps du point de vue de la survivante, ce qui place les spectateur.rice.s du côté de Manon et de ses amies. Cependant, le vécu du personnage principal est souvent éclipsé par celui de ses amies, particulièrement par celui d'Isa et par la mort de Sophie. Comme nous l'avons mentionné antérieurement, les séquences exhibent également des éléments formels et narratifs érotisants. La durée de la scène et l'explicitation des violences attisent la scopophilie. L'aspect voyeuriste de la mise en scène est amplifié par le morcellement des corps des femmes et par la pluralité des angles de prises de vue et des cadrages. Ces éléments contribuent au principe du mieux voir et du tout voir rappelant la pornographie. Le gros plan de la main de l'agresseur qui avec son couteau ouvre la chair de la cuisse dénudée de Sophie à la lisière de sa jupe (01 :08 :42 et 01 :08 :43) et le très gros plan en plongée sur le cou et le décolleté de Sophie quand son collier se brise (01 :09 :19) sont des exemples de ces procédés. La monstration détaillée des horreurs rappelle dans une certaine mesure

le principe ultraviolet des *rape and revenge*. Dans les plans de 00 :54 :17 à 00 :54 :29, il y a une tension particulièrement forte entre les éléments érotisants et non-érotisants. Dans ce laps de temps, l'agresseur pénètre Manon. Cette dernière semble nue en raison de la camisole à bretelles minces qu'elle porte et du cadrage rapproché épaule. Le corps de l'homme fait dos à la caméra et occupe le coin droit du cadrage. Il gémit et son corps fait des mouvements de va-et-vient. Étendue sur le dos contre le sol, Manon reprend connaissance et regarde vers le ciel. Passive et présentant un joli visage, Manon évoque le fantasme populaire masculin hétérosexuel de la poupée. Son corps suit les mouvements de va-et-vient, propulsé par les coups de bassins de l'agresseur. La sexualisation de cet extrait orchestrée par le semblant de nudité, les gémissements, le mouvement des corps caractéristiques de la pénétration sexuelle et la beauté tout en fixité de Manon, est couplée à la mise à distance effectuée par la mise en scène de la pulsion de vie de Manon. De 00 :54 :25 jusqu'à 00 :54 :28, il y a une insertion d'un plan en contre-plongée du ciel et de la cime des arbres dans des couleurs claires qui contrastent avec les couleurs plus sombres des plans de pénétration. À 00 :54 :29, Manon sort de son immobilité et pousse l'homme. Dans le plan suivant cadré en demi-ensemble, l'agresseur retient Manon qui est maintenant face au sol. La partie la plus visible de son corps est ses jambes nues en deçà de sa jupe. L'agresseur se baisse et son mouvement donne l'impression qu'il embarque sur elle pour continuer à la pénétrer. Toutefois, l'effet de ce procédé de distanciation ne peut pas être mesuré et il est en coprésence avec des éléments érotisants. De plus, certains éléments peuvent accentuer une identification à l'homme lors de ces moments. D'abord, selon les écrits de Mulvey, les spectateur.rice.s ont tendance à s'identifier aux personnages dont le genre correspond au leur. Ainsi, il y a une probabilité que les spectateurs de genre masculin s'identifient à l'homme plutôt qu'à Manon. Ensuite, l'agresseur est dans une posture beaucoup plus active que les deux femmes, même si Manon résiste à plusieurs reprises à l'homme. Lors de toutes ses tentatives de fuite, il prouve qu'il est plus fort et en contrôle. De plus, par un mouvement panoramique vers le haut (01 :14 :04), le visage du violeur n'est révélé qu'à la fin du long métrage, dans la scène lors de laquelle sa libération conditionnelle est confirmée. Le personnage de Thibodeau est interprété par Peter Miller, un *sex-symbol* de l'époque. Dans les scènes pendant lesquelles Manon et Sophie rencontrent Thibodeau, embarquent dans sa voiture et se font agresser, son visage est inobservable, à l'exception de son profil à quelques reprises. Les lunettes de soleil qu'il porte participent à le rendre anonyme. Le corps musclé de Miller, ancien sportif professionnel est visible, lui. La beauté de Thibodeau est suggérée par le comportement des

jeunes femmes. Il y a un jeu de séduction entre le conducteur et Manon. Également, la deuxième fois qu'elles font de l'autostop, Sophie laisse la place sur le siège passager à l'avant du véhicule à Manon. Cette dernière désire s'asseoir à l'avant parce qu'elle trouve l'inconnu attirant. Thibodeau préfère également Manon à Sophie. Par exemple, il refuse que Sophie fume une cigarette à l'intérieur de la voiture, mais offre immédiatement après son refus une cigarette à Manon. Le jeu de séduction entre l'homme et Manon sous-entend que l'agression sexuelle est motivée par une attirance sexuelle. La qualité esthétique du bel agresseur facilite l'identification entre les spectateur.rice.s et lui. De surcroît, à l'instar de *Gina* (Denys Arcand, 1975), le choix formel de dissimuler le visage de Thibodeau pendant l'agression sexuelle renforce la logique de complicité avec les spectateur.rice.s à la manière des films pornos. Le visage de l'agresseur peut être le visage de n'importe qui, dont celui de celui ou celle qui regarde le film. La durée totale de la monstration de l'agression, l'explicitation des événements, l'aspect voyeuriste, les plans morcelant les corps, la présentation de l'agresseur et les sons synchrones participent à érotiser la scène. Le niveau de violence et de cruauté d'une scène d'agression sexuelle ne consiste pas en un frein de l'érotisation puisque les corps et la souffrance des femmes sont fétichisés. La présence de stratégies formelles et narratives érotisantes et non-érotisantes dans l'objet d'étude démontre que l'érotisation est inconsciente. L'analyse d'*Elles était cinq* prouve que l'érotisation des agressions sexuelles au cinéma n'est pas nécessairement consciente et qu'il n'y a pas de causalité absolue entre le genre des réalisateur.rice.s et l'érotisation cinématographique des violences sexuelles.

Conclusion

Ce travail de recherche a pour but de démontrer comment le langage cinématographique présent dans certains longs métrages de fiction québécois des années 1960 à aujourd'hui érotise les agressions sexuelles. Pour parvenir à cet objectif, il nous fallait définir l'érotisme et identifier les stratégies formelles et narratives érotisantes. Ce mémoire a permis d'inférer qu'il existe bel et bien une tradition d'érotisation des agressions sexuelles dans l'utilisation du langage cinématographique, s'inscrivant dans la culture du viol. Ce ne sont pas toutes les représentations qui sont érotisées, mais selon nos recherches sur notre corpus, 43,33 % des longs métrages présentent des scènes d'agressions sexuelles avec des stratégies formelles et narratives érotisantes (annexe IV, p.113). Cette statistique est indicative seulement d'un échantillon. Ce nombre découle de notre étude qui ne prétend pas à l'exhaustivité. Plusieurs autres facteurs sont à prendre en considération tels que le budget, la distribution, le public cible et le genre cinématographique. Il serait intéressant d'effectuer un travail de dénombrement pour développer notre recherche, pour la compléter, par exemple en étudiant l'érotisation des agressions sexuelles selon le genre cinématographique des longs métrages. De surcroît, nous tenons à rappeler que l'érotisation des représentations de la violence sexuelle n'est pas toujours consciente. Elle dépasse l'intentionnalité des cinéastes et n'équivaut pas aux réactions physiologiques des spectateur.rice.s. Nous nous sommes concentrée sur une analyse formelle et narrative, sur une étude du processus d'érotisation cinématographique et des éléments qui le composent. D'autres travaux pourraient s'intéresser aux réactions physiologiques des spectateur.rice.s et se concentrer sur une étude de réception. Ce type de recherche pourrait aussi s'inscrire dans d'autres domaines comme la sociologie, la psychologie ou la criminologie.

Ce mémoire contribue à améliorer la compréhension des mécanismes d'érotisation au cinéma. C'est principalement dans le chapitre 1 que nous nous sommes prêtée à l'exercice d'approfondissement du fonctionnement du processus cinématographique d'érotisation. D'abord, nous avons examiné la théorie de l'érotisme de Georges Bataille ([1957] 2011) en raison de son importance et de son influence entre autres sur le cinéma des années 1950-1975. Nous avons démontré la perniciosité des liens qu'entretient sa théorie avec la culture du viol. Ensuite, nous nous sommes penchée sur la conception de l'image érotique de Roland Barthes (1973 ; 1980). Les

critiques que nous avons portées face à sa conceptualisation nous ont notamment servi de point de départ pour aborder la définition de l'érotisme par opposition à la pornographie. En nous appuyant en grande partie sur le travail de Julie Lavigne (2014), nous avons démontré pourquoi la pornographie peut être considérée comme faisant partie de l'érotisme, c'est-à-dire que la pornographie est toujours érotique, mais que l'érotisme n'est pas toujours pornographique. Par la suite, pour cerner l'érotisation, nous avons recensé les caractéristiques des cinémas pornographique et érotique. Ces éléments sont devenus nos outils d'analyse pour vérifier la présence de stratégies formelles et narratives érotisantes dans les scènes d'agressions sexuelles. Puis, nous avons examiné la théorie des regards, particulièrement le concept de *male gaze*, parce qu'elle occupe une place prépondérante dans la théorisation de l'érotisme à l'écran. Laura Mulvey (1975) a mis en évidence le régime érotique du plaisir visuel dans le cinéma narratif. Nous avons fait intervenir les théoriciennes féministes Robin James (2016), Claire Johnston (1999), Mary Ann Doane (1982 ; 1988), E. Ann Kaplan (1983) et bell hooks (1992) pour nuancer et complexifier notre compréhension du regard et du *female spectatorship*. Ensuite, nous avons abordé des regards qui s'opposent au *male gaze*, en particulier le *female gaze* théorisé par Brey (2020) et Soloway (TIFF Talks 2016). Parce que l'érotisation dans l'articulation du *female gaze* doit se faire de manière consciente, le regard féminin s'est présenté comme une possibilité pour mettre en scène les agressions sexuelles sans les érotiser. Il a également été question de dépasser la théorie des regards principalement avec le texte de Herold et Morse (2021) et notre proposition de *regard déplacé*. Cette dernière permet de s'éloigner des risques de concevoir le genre de manière binaire, de ne pas cantonner les cinéastes dans leur expérience sexuée et de ne pas insister sur le genre des personnages, ce qui n'a pas d'impact sur l'érotisation, tout en proposant un outil qui se penche sur les stratégies formelles et narratives érotisantes présentes au sein de la culture cinématographique. La phénoménologie, qui est abordée dans le texte d'Herold et Morse (2021), de Brey (2020) et dans le *regard déplacé* paraît une avenue intéressante pour éviter l'érotisme émanant de la possession par le regard du régime du plaisir visuel. Il semble insuffisant de trouver d'autres regards cinématographiques sans réfléchir le cinéma comme une expérience corporelle et incarnée. Nous aurions aimé explorer plus en détail la phénoménologie. À l'instar des écrits sur les cinémas pornographique et érotique, les textes sur la théorie des regards nous ont fourni d'autres outils d'analyse pour éprouver notre hypothèse de l'érotisation des agressions sexuelles. Dans ces outils, il y a des éléments formels et narratifs comme le morcellement du corps féminin par le gros plan,

stratégie érotique fréquemment utilisée dans le régime du plaisir visuel. Grâce au chapitre 1, c'est-à-dire au moyen des théories de Bataille et de Barthes et de la littérature sur le cinéma pornographique, le cinéma érotique et la théorie des regards, nous sommes parvenue à brosser un portrait du processus cinématographique d'érotisation. Nous avons dressé une liste de stratégies formelles et narratives érotisantes :

- La monstration d'actes de sexualité, de nudité, d'un effeuillage, de parties du corps comme les seins, de vêtements comme le soutien-gorge ;
- L'utilisation de la figure de la poupée (belle, muette et inactive), de la figure de la vamp, du vedettariat, du jeu des acteur.rice.s, des répliques, de jeux d'éclairage, du gros plan, du regard-caméra, de mouvements de caméra, du montage, du principe d'apparition-disparition ;
- L'articulation du regard et des dynamiques de voyeurisme, de fétichisme et d'identification ;
- La présence du rythme pornographique dans l'action et le montage audiovisuel ;
- La suggestion ou présentation du *money shot* ;
- L'adhésion au principe de visibilité totale (netteté de l'image, montage et angles de prise de vue) ;
- L'adhésion au principe de la logique de complicité (annonce programmatrice, interpellation et caméra subjective) ;
- L'organisation de la bande-son : intonations et propriétés d'une voix et présence de certains sons (gémissements féminins, grincements de lit, baisers, engouffrement des pénétrations, contacts entre les corps et glissements des fluides).

Le premier élément est la monstration d'actes de sexualité, ce qui explique en partie pourquoi il est complexe de représenter une agression sexuelle. Le fait de mettre en scène des comportements sexuels même si non consensuels contient cette stratégie érotique. La violence de l'action n'annule pas la charge érotique notamment parce que comme le soulignent Mulvey (1975) et James (2016), nous vivons dans une société patriarcale qui éprouve du plaisir à la vue de la souffrance des femmes. Par conséquent, les efforts doivent être conscients lors de la mise en scène de la violence sexuelle pour contrer l'érotisation.

C'est à la lumière de ces stratégies formelles et narratives érotisantes que nous avons mené nos analyses de *Gina* (Denys Arcand, 1975) dans le chapitre 2 et de *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) et *Elles étaient cinq* (Ghislaine Côté, 2004) dans le chapitre 3. Ces outils ont également participé à la création de nos tableaux en annexes. L'analyse de *Gina* (Denys Arcand, 1975) a démontré que l'érotisation des violences sexuelles au cinéma existe. L'étude de cas de *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019) a démontré qu'il y a aussi des représentations qui n'érotisent pas les agressions sexuelles. De plus, cette analyse a mis en évidence l'importance du son dans l'érotisation. En éliminant les sons de l'action, les cris et gémissements des individus lors de l'agression sexuelle ne pouvaient pas être envisagés comme des bruits de plaisir. L'absence de sons synchrones semble une importante technique de mise à distance pour contrer l'érotisation des violences sexuelles. Le cas d'*Elles étaient cinq* (Ghislaine Côté, 2004) a prouvé que dans une même mise en scène, des stratégies formelles et narratives érotisantes et non-érotisantes pouvaient cohabiter.

Notre mémoire est parsemé d'éléments tirés de nos cinq tableaux en annexes. Les tableaux I (annexe I, p.107-108) et III (annexe III, p.111-112) classifient les profils des victimes et des agresseur.e.s des 30 longs métrages que nous avons examinés. Ils communiquent essentiellement des informations narratives telles que le degré d'importance du rôle dans le récit, la relation entre les victimes et leurs agresseur.e.s et les caractéristiques sociales, physiques et morales. Ces grilles d'analyse donnent l'occasion d'étudier la concordance avec des idées préconçues à l'instar de celle selon laquelle les agresseur.euse.s sont laid.e.s et que les victimes répondent toujours aux standards de beauté. Le tableau II (annexe II, p.109-110) peinture les représentations des violences sexuelles, par exemple en fournissant des renseignements sur les actes dépeints et les conséquences suivant les agressions sexuelles. Il permet de regarder les composantes narratives comme le niveau d'emploi de la brutalité et également formelles comme l'utilisation du retour en arrière, de la monstration de l'éjaculation pénienne et du positionnement des corps. Grâce à nos tableaux, nous avons entre autres pu remarquer que dans notre échantillon la majorité des agressions sexuelles sont des pénétrations péniennes. Tel que mentionné dans notre introduction, le fait de mettre en scène de cette manière les violences sexuelles participe à les associer au désir puisque selon la sexualité hétérosexiste, il s'agit de la « vraie » et « complète » relation sexuelle. Quant au tableau IV (annexe IV, p.113), il se penche sur le traitement narratif et formel des agressions sexuelles dans le film comme entité globale. Le rapport micro-macro entre les longs métrages et

leurs scènes donne le contexte dans lequel ces agressions sexuelles ont lieu. Finalement, même si dans une certaine mesure toutes les grilles d'analyse traitent de la culture du viol, le tableau V (annexe V, p.114) permet d'établir des correspondances entre les longs métrages de notre corpus et les mythes et stéréotypes de la culture du viol. Ce type de travail rend possible l'ancrage des films dans un contexte sociopolitique et la constatation de l'incidence du cinéma dans la consolidation de la culture du viol québécoise. La mise en tableaux de ces données donne la possibilité d'effectuer des comparatifs par survol et de faire ressortir les éléments permettant d'affirmer qu'il y a matière à érotisation des scènes d'agressions sexuelles. Toutefois, nous ne pouvons que remarquer que le plein potentiel de ces grilles d'analyse n'a pas été déployé dans ce mémoire. À partir des cinq tableaux, il serait intéressant de développer un outil d'étude spécifique aux éléments formels et narratifs des scènes d'agressions sexuelles. Ce type d'instrument pourrait mener à des recherches de plus grandes envergures, par exemple à un doctorat ou à un rapport analogue aux publications de Réalisatrices Équitables. D'autres chercheur.euse.s pourraient utiliser un tel outil, permettant ainsi d'ouvrir à un recensement plus large du phénomène.

Dans l'ensemble, nos analyses et nos tableaux ont confirmé l'existence de l'érotisation des agressions sexuelles dans le cinéma de fiction québécois des années 1960 à aujourd'hui. Par notre approfondissement des mécanismes cinématographiques d'érotisation et notre démonstration d'érotisation d'agressions sexuelles, ce mémoire enrichit la compréhension des dispositifs érotisant les agressions sexuelles. Bien que ce ne soient pas toutes les représentations des violences sexuelles qui sont érotisées, le fait que 43,33 % des longs métrages de notre corpus érotisent les agressions sexuelles est déjà suffisamment problématique (annexe IV, p.113). La principale contribution de notre travail est la reconnaissance de ce problème par la démonstration de son existence. L'érotisation des agressions sexuelles est une des caractéristiques de la culture du viol. Un autre apport considérable de notre projet de recherche est la mise en lumière des liens entre la culture du viol et les représentations cinématographiques. Nous voudrions que les stratégies formelles et narratives d'érotisation soient connues pour être évitées ainsi que les stratégies formelles et narratives de non-érotisation soient identifiées pour être utilisées afin de mettre en scène les violences sexuelles.

La question de la représentation pose également la question de l'absence de représentation. Est-ce que de ne pas montrer d'agressions sexuelles à l'écran serait une solution pour éviter le

problème de l'érotisation cinématographique des agressions sexuelles ? Comme nous l'avons démontré par notre analyse de *La Rivière sans repos* (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019), il est possible de représenter sans érotiser. La censure n'est donc pas nécessaire. Qui plus est, en plus de ne pas résoudre radicalement le problème, elle en générerait d'autres. L'option de ne pas représenter reste valide, mais doit être dictée par un choix personnel lors du processus de création. La prise de conscience face au problème de l'érotisation cinématographique des violences sexuelles est indispensable et doit être prise en compte par les cinéastes dans leur démarche artistique. La réaction des spectateur.rice.s est incontrôlable, mais la présence de stratégies formelles et narratives érotisantes peut être évitée. La non-érotisation des agressions sexuelles à l'écran passe également par un changement sociétal plus grand où il ne sera plus normal de minimiser, banaliser et érotiser la violence sexuelle. Les changements doivent s'opérer simultanément parce que comme le fait remarquer Projansky (2001), les discours sur le viol sont définis par une conception du viol, mais ils définissent en même temps une conception du viol.

Nous sommes consciente que ce projet de recherche ne constitue pas un examen exhaustif sur le sujet. D'abord, il y a plusieurs autres films dans la cinématographie de fiction québécoise qui représentent des agressions sexuelles et que nous n'avons pas pu analyser. En raison du cadre du mémoire de maîtrise, nous ne pouvions examiner en profondeur ni toute la cinématographie ni tous les films que nous avons comptabilisés dans nos tableaux. En outre, nos nombreuses notes et remarques sur ces longs métrages ne figurent pas dans ces pages. L'espace et le temps manquaient pour aborder tous ces objets d'études. Nos tableaux montrent de multiples éventualités de recherches, par exemple sur la correspondance entre les statistiques des violences sexuelles dans la réalité et les mises en scène, sur l'association entre le travail du sexe et les abus sexuels ou sur l'absence de présence audiovisuelle comme représentation. Notre recherche nous a également permis de remarquer ce qui est manquant comme l'absence de représentation des Centres d'aide et de lutte contre les agressions à caractère sexuel (CALACS) ou de processus de justice réparatrice. Même si selon nos observations les agressions sexuelles avec pénétration sont celles les plus souvent mises en scène, il serait important de se pencher sur la représentation des autres types de violences sexuelles. Le fait que le tiers des œuvres de notre corpus sont des adaptations a spécialement attiré notre attention. Nous serions curieuse de comparer les traitements des agressions sexuelles entre les œuvres littéraires et cinématographiques. Comment le traitement non-érotique d'une agression sexuelle dans une œuvre littéraire devient-il érotique dans son

adaptation cinématographique ? Quel rôle joue l'audiovisuel dans l'érotisation des agressions sexuelles dans les médias ? Est-ce que les médias avec son et image érotisent plus aisément les agressions sexuelles ?

Dans le cadre de notre travail de maîtrise, nous avons choisi d'étudier les longs métrages de fiction, mais nous sommes maintenant intriguée par la forme télévisuelle. Il semble que de plus en plus de séries télévisuelles récentes abordent de front le sujet des violences sexuelles telles que *Big little lies* (HBO, 2017-2019), *Unbelievable* (Netflix, 2019) et *I may destroy you* (BBC One et HBO, 2020). Dans le cas précis des séries postbouillonnement du mouvement #MeToo en 2017, est-ce que le fond et la forme s'arriment ? Est-ce que les séries télévisuelles tout comme les longs métrages utilisent des stratégies formelles et narratives érotisantes dans les scènes d'agressions sexuelles ? Qu'est-ce qu'apporte la sérialisation au traitement formel et narratif des violences sexuelles ? Est-ce que la possibilité de développer en longueur le sujet des agressions sexuelles réduit l'érotisation des mises en scène ? Pendant le processus ardu, notamment en raison du sujet, mais renforçant de recherche et d'écriture de ce mémoire, notre rencontre avec *I may destroy you* (BBC One et HBO, 2020) nous a fait mal, mais surtout nous a fait nous sentir vue. Cette série télévisuelle nous a apporté une pointe d'espoir quant aux représentations des agressions sexuelles. Non seulement dans la façon de montrer, mais aussi dans le traitement du sujet, cette série offre un espace sensible et complexe permettant l'empuissancement des survivant.e.s par sa médiation audiovisuelle. Nous sommes persuadée que des représentations non-érotisantes d'agressions sexuelles pourront contribuer à un travail de guérison sociale face à une culture du viol encore trop normalisée.

Références

Bibliographie

- Arcand, Denys. 1964. « Cinéma et sexualité ». *Parti pris* I, n^{os} 9-10-11 (été) : 90-97.
- Arcand, Denys. 1975. « Je me refuse à réfléchir ». *Le Devoir* (Montréal), 25 janvier 1975, 13.
- Arcand, Denys. 1993. Entrevue menée avec Michel Coulombe. Dans *Denys Arcand : la vraie nature du cinéaste : entretiens*. Montréal : Éditions du Boréal.
- Ardenne, Paul. 1996. « L'Image pornographique, une imagerie de l'être réconcilié ». Dans *Le Désir*, sous la direction de Jean Rouch et William Klein, 51-64. Paris : Musée d'histoire contemporaine-BDIC.
- Association des femmes autochtones du Canada. 2015. *Fiche : la violence envers les femmes autochtones*. Ottawa : Association des femmes autochtones du Canada.
- Baqué, Dominique. 2002. *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie et art contemporain*. Paris : Regard.
- Barrette, Pierre. 2006. « Made in Québec : le cinéma québécois, entre imitation et critique du modèle hollywoodien ». *24 images*, n^o 128 (septembre), 17-18. Téléchargé le 13 septembre 2022. <https://id.erudit.org/iderudit/10085ac>.
- Barthes, Roland. 1973. *Le Plaisir du texte*. Coll. « Tel quel ». Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre claire : note sur la photographie*. Coll. « Cahiers du cinéma/Gallimard ». Paris : Gallimard.
- Bataille, Georges. (1928) 1993. *Histoire de l'œil*. Coll. « L'imaginaire ». Paris : Gallimard.
- Bataille, Georges. (1941) 1956. *Madame Edwarda*. Coll. « Gilles-Rioux ». Paris : J-J. Pauvert.
- Bataille, Georges. (1957) 2011. *L'Érotisme*. Coll. « Reprise ; 20 ». Paris : Éditions de Minuit.
- Bertrand, Karine. 2013. « Le Cinéma des Premières Nations du Québec et des Inuit du Nunavut : réappropriation culturelle et esthétique du sacré ». Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Bertrand, Karine. 2017. « Le Collectif Arnait Video Productions et le cinéma engagé des femmes inuits : guérison communautaire et mémoire culturelle ». *Revue Canadienne de Littérature Comparée* 44, n^o1, 36-53. Téléchargé le 3 décembre 2020. <https://doi.org/10.1353/crc.2017.0002>.

- Bertrand, Marie-Andrée. 1979. *La Femme et le crime*. Coll. « Exploration/Sciences humaines ». Montréal : Éditions de l'Aurore.
- Boisvert, Lili. 2017. *Le Principe du cumshot : le désir des femmes sous l'emprise des clichés sexuels*. Montréal : VLB.
- Brey, Iris. 2020. *Le Regard féminin : une révolution à l'écran*. Coll. « Les Feux ». Paris : Éditions de l'Olivier.
- Bufkin, Jana et Sarah Eschholz. 2000. « Images of sex and rape : a content analysis of popular film ». *Violence Against Women* 6, n° 12 (décembre) : 1317-1344.
- Butler, Judith. (1990) 2019. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit par Cynthia Kraus. Coll. « La Découverte poche ». Paris : La Découverte.
- Canada. 2022. *Code criminel*. Chapitre C-46 à jour au 22 septembre 2022. <https://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/C-46/index.html>.
- Canada. Cour suprême du Canada. 2021. *R. c. G.F, 2021 CSC 20*. Consulté le 3 octobre 2022. CanLII. <https://www.canlii.org/fr/ca/csc/doc/2021/2021csc20/2021csc20.html>.
- Canada. Ministère de la Justice. Division de la recherche et de la statistique. 2017. *Précis des faits : victimisation des femmes et filles autochtones*. Ottawa : ministère de la Justice.
- Carrière, Louise. 1983. « Les Images de femmes dans le cinéma masculin : 1960-1983 ». Dans *Femmes et cinéma québécois*, sous la direction de Louise Carrière, 53-112. Montréal : Boréal Express.
- Cartier, Yves. 1964. « Fort-Chimo, carrefour de l'est d'Ungava ». *Cahiers de géographie du Québec* 9, n° 17, 61-75. Téléchargé le 3 décembre 2020. <https://doi.org/10.7202/020527ar>.
- Clover, Carol J. 1992. *Men, women, and chain saws : gender in the modern horror film*. Princeton : Princeton University Press.
- Collette-Carrière, Renée. 1980. « La Victimologie et le viol, un discours complice ». *Criminologie* 13, n° 1, 60-79. Téléchargé le 9 décembre 2020. <https://www.erudit.org/fr/revues/crimino/1980-v13-n1-crimino909/017116ar/>.
- Conroy, Shana et Adam Cotter. 2017. « Les Agressions sexuelles autodéclarées au Canada, 2014 ». *Juristat* 37, n°1 (juillet). Consulté le 11 octobre 2022. <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2017001/article/14842-fra.htm>.
- Conseil du statut de la femme du Québec. s.d. « Slutshaming ». Conseil du statut de la femme du Québec. Consulté le 10 février 2022. <https://csf.gouv.qc.ca/article/publicationsnum/bibliotheque-des-violences-faites-aux-femmes/slutshaming/>.

- Cotter, Adam. 2019. « Les Inconduites sexuelles dans la Force régulière des Forces armées canadiennes, 2018 ». Statistique Canada. Consulté le 11 octobre 2022. <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-603-x/85-603-x2019002-fra.htm>.
- Cousineau, Amélie. 2020. « Représentations du viol dans la téléserie *Fugeuse* : une analyse de la recomposition des scripts sexuels traditionnels ». *Captures* 5, n° 1 (mai). Consulté le 26 avril 2022. <https://revuecaptures.org/node/4290/>.
- De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of gender : essays on theory, film and fiction*. Coll. « Theories of representation and difference ». Bloomington : Indiana University Press.
- Delorme, Stéphane. (2015) 2021. « Encore ». Téléchargé le 19 octobre 2021. <https://www.cahiersducinema.com/editos/edito-n713-juillet-aout-2015-encore/>. D'abord paru dans *Cahiers du Cinéma*, n° 713 (juillet-août 2015) : s.p.
- Delvaux, Martine. 2019. *Le Boys club*. Montréal : Remue-ménage.
- Despentes, Virginie. 2006. *King Kong théorie*. Paris : Grasset.
- Doane, Mary Ann. (1983) 1993. « Gilda : strip-tease épistémologique ». *CinémAction*, n° 67 : 24-28.
- Doane, Mary Ann. 1982. « Film and the masquerade : theorising the female spectator ». *Screen* 23, n°s 3-4 (septembre-octobre) : 74-88.
- Doane, Mary Ann. 1988. « Masquerade reconsidered : further thoughts on the female spectator ». *Discourse* 11, n° 1 (automne-hiver), 42-54. Téléchargé le 9 novembre 2021. <https://www.jstor.org/stable/41389107>.
- Drouin, Jean-Luc. 2012. *Le Cinéma du désir : dictionnaire*. Coll. « Littérature française ». Paris : J. Losfeld.
- Éducaloi. 2022a. « Différences entre un procès civil et un procès criminel ». Éducaloi. Consulté le 7 octobre 2022. <https://educaloi.qc.ca/capsules/differences-entre-un-proces-civil-et-un-proces-criminel/>.
- Éducaloi. 2022b. « Le Consentement sexuel ». Éducaloi. Consulté le 7 octobre 2022. <https://educaloi.qc.ca/capsules/le-consentement-sexuel/>.
- Éducaloi. 2022c. « Violences sexuelles : crimes et processus judiciaire (aide-mémoire) ». Éducaloi. Consulté le 7 octobre 2022. <https://educaloi.qc.ca/publications/violences-sexuelles-crimes-et-processus-judiciaire-aide-memoire/>.
- Freud, Sigmund. (1933) 2010. « Lecture XXXIII : “Femininity” ». Dans *On Freud's « Femininity »*, sous la direction de Leticia Glocer Fiorini et Graciela Abelin-Sas Rose, 7-34. Coll. « Contemporary Freud : turning points and critical issues ». Londres : Routledge.

- Garel, Sylvain. 2002. « La Crise d'octobre 1970 dans la cinématographie québécoise ». *Bulletin d'histoire politique* 11, n° 1 (automne), 55-61. Téléchargé le 13 septembre 2022. <https://doi.org/10.7202/1060574ar>.
- Garneau, Michèle. 2012. « Les Rendez-vous manqués d'Éros et du cinéma québécois, de la Révolution tranquille à nos jours ». Dans *Une histoire des sexualités au Québec au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Philippe Warren, 208-224. Montréal : VLB.
- Giami, Alain. 2002. « Que représente la pornographie ? ». Dans *Morale sexuelle*, sous la direction de Simone Bateman, 33-65. Actes du colloque « Morale sexuelle : actes du séminaire du CERSES 1999-2001 » (Paris). Paris : Centre de recherche sens, éthique, société (CERSES).
- Herold, Lauren et Nicole Morse. 2021. « Beyond the gaze : seeing and being seen in contemporary queer media ». *Jump Cut*, n° 60 (printemps). Téléchargé le 2 novembre 2021. <http://www.ejumpcut.org/archive/jc60.2021/MorseHerold-BeyondGaze/index.html>.
- Higgins, Lynn A. et Brenda R. Silver. 1993. « Introduction : rereading rape ». Dans *Rape and representation*, sous la direction de Lynn A. Higgins et Brenda R. Silver, 1-11. New York : Columbia University Press.
- hooks, bell. 1992. « The Oppositional gaze : black female spectators ». Dans *Black looks : race and representation*, 115-131. Boston : South End Press.
- Institut national de santé publique du Québec. 2018a. « Définition de l'agression sexuelle ». Institut national de santé publique du Québec. Consulté le 11 octobre 2022. <https://www.inspq.qc.ca/rapport-quebecois-sur-la-violence-et-la-sante/les-agressions-sexuelles/definition-de-l-agression-sexuelle#nbp>.
- Institut national de santé publique du Québec. 2018b. « Les Agressions sexuelles : de quoi parle-t-on ? ». Institut national de santé publique du Québec. Consulté le 11 octobre 2022. https://www.inspq.qc.ca/agression-sexuelle/les-agressions-sexuelles-de-quoi-parle-t-on?fbclid=IwAR1HHRWvAlk_NPS5BBG1oH0ikvWuYSBMV76PuhwgJtgI5xCUxaqEg_gvTWHw.
- Institut national de santé publique du Québec. 2022. « Statistiques ». Institut national de santé publique du Québec. Consulté le 11 octobre 2022. [https://www.inspq.qc.ca/agression-sexuelle/statistiques#:~:text=Depuis%202014%2C%20les%20taux%20d,%25%20\(3%2C5](https://www.inspq.qc.ca/agression-sexuelle/statistiques#:~:text=Depuis%202014%2C%20les%20taux%20d,%25%20(3%2C5).
- James, Robin. 2016. « Mulvey's "Visual pleasure & narrative cinema" without all the psychoanalytic theory ». *It's her factory* (blogue). 5 octobre 2016. Consulté le 12 avril 2021. <https://www.its-her-factory.com/2016/10/mulveys-visual-pleasure-narrative-cinema-without-all-the-psychoanalytic-theory/>.
- Jeancolas, Jean-Pierre. 1975. « Gina ». Compte-rendu de *Gina* de Denys Arcand. *Positif*, n°s 171 - 172 (juillet-août), 64-65.

- Johnston, Claire. 1999. « Women's cinema as counter-cinema ». Dans *Feminist film theory : a reader*, sous la direction de Sue Thornham, 31-40. Édimbourg : Edinburgh University Press.
- Jordan, Isabelle. 1976. « Ras le viol ou : cinéma, réalisme, abus de pouvoir et violence... (à propos de *Gina*) ». *Positif*, n° 187 (novembre), 16-19. Téléchargé le 11 octobre 2019. <https://www.proquest.com/magazines/ras-le-viol-ou-cinema-realisme-abus-de-pouvoir-et/docview/233324819/se-2>.
- Kaplan, E. Ann. 1983. « Is the gaze male ? ». Dans *Women and film : both sides of the camera*, 23-35. Londres : Routledge.
- Lacasse, Germain. 2011. « Écrire entre les lignes : Emma Gendron et le nouveau cinéma québécois des années 1920 ». *Nouvelles Vues*, n° 12 (printemps-été). Téléchargé le 13 avril 2021. https://nouvellesvues.org/wp-content/uploads/2021/09/Emma_Gendron_et_le_nouveau_cinema_quebecois_des_annees_1920_par_GERMAIN_LACASSE.pdf.
- Larouche, Michel. 1987. « De *On est au coton* à *Gina* ». *Copie Zéro*, n°s 34-35 (octobre) : 32-33.
- Lavigne, Julie. 2014. *La Traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*. Montréal : Remue-ménage.
- Lehman, Peter. 1992. « "Don't blame this on a girl" : female rape-revenge films ». Dans *Screening the male: exploring masculinities in the Hollywood Cinema*, sous la direction de Steve Cohan et Ina Rae Hark, 103-117. Londres : Routledge.
- Lenne, Gérard. 1978. *Le Sexe à l'écran*. Paris : Artefact.
- Lenne, Gérard. 1998. *Érotisme et cinéma*. Paris : La Musardine.
- Loiselle, André. 1999. « Despair as empowerment : melodrama and counter-cinema in Anne Claire Poirier's *Mourir à tue-tête* ». *Revue Canadienne d'Études cinématographiques/Canadian Journal of Film Studies* 8, n° 2 (automne), 21-43. Téléchargé le 26 février 2020. <https://www.jstor.org/stable/24402588>.
- MacDonald, Shana. 2010. « Materiality and metaphor : rape in Anne Claire Poirier's *Mourir à tue-tête* and Jean-Luc Godard's *Weekend* ». Dans *Rape in art cinema*, sous la direction de Dominique Russell, 55-68. New York : The Continuum International Publishing Group Inc.
- Marin, Lili. 2005. « La Nudité dans le cinéma québécois ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- Marsolais, Gilles. 1998. « Un cinéma au temps présent : *Gina* de Denys Arcand ». Compte rendu de *Gina* de Denys Arcand. *24 images*, n° 91 (printemps), 6-7.

- Méthot, Kim. 2019. « Les Inuit du Nunavik : territoire, modernité et autodétermination ». *Histoire Québec* 24, n° 4, 31-34. Téléchargé le 3 décembre 2020. <https://www.erudit.org/fr/revues/hq/2019-v24-n4-hq04483/90500ac/>.
- Mulvey, Laura. 1975. « Visual pleasure and narrative cinema ». *Screen* 16, n° 3 (automne) : 6-18.
- Mulvey, Laura. 1981. « Afterthoughts on “Visual pleasure and narrative cinema” inspired by *Duel in the sun* (King Vidor, 1946) ». *Framework*, n°^{os} 15-17 (été), 12-15. Téléchargé le 23 novembre 2021. <https://www.jstor.org/stable/44111815>.
- Phillips, Nickie D. 2017. *Beyond blurred lines : rape culture in popular media*. Lanham : Rowman and Littlefield.
- Projansky, Sarah. 2001. *Watching rape : film and television in postfeminist culture*. New York : NYU Press.
- Québec. 2022. *Code civil du Québec*. Chapitre CCQ-1991 à jour au 1^{er} juin 2022. LégisQuébec. <https://www.legisquebec.gouv.qc.ca/fr/document/lc/ccq-1991>.
- Québec. Comité interministériel de coordination en matière de violence conjugale, familiale et sexuelle. 2001. *Orientations gouvernementales en matière d'agression sexuelle*. Québec : La Direction des communications du ministère de la Santé et des Services sociaux.
- Québec. Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics. 2019. *La violence en contexte autochtone*. Rédigé par Emmanuelle Piedboeuf et Carole Lévesque. Québec : Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics.
- Québec. Ministère de la Sécurité publique. 2017. *Statistiques : infractions sexuelles au Québec en 2015*. Québec : ministère de la Sécurité publique.
- Ravary-Pilon, Julie. 2018. *Femmes, nation et nature dans le cinéma québécois*. Coll. « Champ libre ». Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Rivette, Jacques. 1961. « De l'abjection ». *Cahiers du cinéma*, n° 120 : 54-55.
- Statistique Canada. 2022. « Protéger nos foyers et nos droits : servir dans les Forces armées canadiennes ». *Le Quotidien* (juillet). Consulté le 11 octobre 2022. <https://www150.statcan.gc.ca/n1/daily-quotidien/220713/dq220713c-fra.htm>.
- Tapia, Claude. 2007. « L'Érotisme au cinéma ». *Connexions* 1, n° 87, 43-64. Téléchargé le 3 février 2022. <https://www.cairn.info/revue-connexions-2007-1-page-43.htm>.
- TIFF Talks [Joey Soloway]. 2016. « Jill Soloway on The Female Gaze [MASTER CLASS] TIFF 2016 » (vidéo en ligne). <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>.

Véronneau, Pierre. 2015. « Quelles représentations de l'histoire du Québec construit le cinéma québécois ? ». *Bulletin d'histoire politique* 23, n° 3 (printemps), 144-179. Téléchargé le 23 février 2021. <https://doi.org/10.7202/1030762ar>.

Williams, Linda. (1989) 1999. *Hard core : power, pleasure and the « frenzy of the visible »*. Expanded pbk. éd. Berkeley : University of California Press.

Williams, Linda. 2008. *Screening sex*. Durham : Duke University Press.

Zaccour, Suzanne. 2019. *La Fabrique du viol*. Coll. « Présent ». Montréal : Leméac Éditeur.

Zucker, Carole. 1981. « Les Œuvres récentes d'Anne Claire Poirier et Paule Baillargeon ». *Copie Zéro*, n° 11 (octobre) : 52-55.

Filmographie

10 ½. 2010. Réalisation de Podz. Canada. Zoofilms.

24 heures ou plus. 1973. Réalisation de Gilles Groulx. Canada. Office national du film du Canada.

Acrobate (L'). 2020. Réalisation de Rodrigue Jean. Canada. Transmar Films.

Affaire Dumont (L'). 2012. Réalisation de Podz. Go Films.

Anna. 2015. Réalisation de Charles Olivier Michaud. Canada. GO Films.

Antoine et Marie. 2015. Réalisation de Jimmy Larouche. Canada. Antoine et Marie Film et Pipingo Films.

Bons débarras (Les). 1980. Réalisation de Francis Mankiewicz. Canada. Productions Prisma.

Collectionneur (Le). 2002. Réalisation de Jean Beaudin. Canada. Christal Films Productions.

Dérive. 2019. Réalisation de David Uloth. Canada. Productions L'unité Centrale.

Deux femmes en or. 1970. Réalisation de Claude Fournier. Canada. Films Claude Fournier.

Drogue fatale (La). 1924. Réalisation de Joseph-Arthur Homier. Canada.

Elles étaient cinq. 2004. Réalisation de Ghislaine Côté. Canada. Forum Films et Remstar Productions.

Emporte-moi. 1999. Réalisation de Léa Pool. Canada, France, Suisse. Catpics Coproductions, Cité-Amérique et Haut et Court.

Fous de Bassan (Les). 1986. Réalisation de Yves Simoneau. Canada et France. Cinévidéo et Films Ariane.

Genèse. 2019. Réalisation de Philippe Lesage. Canada. Production L'unité Centrale.

Gilda. 1946. Réalisation de Charles Vidor. États-Unis. Columbia Pictures.

Gina. 1975. Réalisation de Denys Arcand. Canada. Productions Carle-Lamy.

I spit on your grave. 1978. Réalisation de Meir Zachi. États-Unis. Cinemagic Pictures.

Incendies. 2010. Réalisation de Denis Villeneuve. Canada et France. Micro_scope, Phi Group Inc. et TS Productions.

Irréversible. 2002. Réalisation de Gaspar Noé. France. Les Cinémas de la Zone, Studio Canal et 120 Films.

- Mirage (Le)*. 2015. Réalisation de Ricardo Trogi. Canada. Christal Films Productions et K024.
- Mourir à tue-tête*. 1979. Réalisation de Anne Claire Poirier. Canada. Office national du film du Canada.
- Nelly*. 2016. Réalisation de Anne Émond. Canada. Go Films.
- Nôtres (Les)*. 2020. Réalisation de Jeanne Leblanc. Canada. Slykid & Skykid.
- On est au coton*. 1976. Réalisation de Denys Arcand. Canada. Office national du film du Canada.
- Ordres (Les)*. 1974. Réalisation de Michel Brault. Canada. Ordres et Productions Prisma.
- Party (Le)*. 1990. Réalisation de Pierre Falardeau. Canada. Association coopérative de productions audiovisuelles.
- Petite fille qui aimait trop les allumettes (La)*. 2017. Réalisation de Simon Lavoie. GPA Films.
- Post mortem*. 1999. Réalisation de Louis Bélanger. Coop vidéo de Montréal.
- Québec : Duplessis et après...* 1972. Réalisation de Denys Arcand. Canada. Office national du film du Canada.
- Rebelle*. 2012. Réalisation de Kim Nguyen. Canada. Item 7 et Studio Shen.
- Réjeanne Padovani*. 1973. Réalisation de Denys Arcand. Canada. Cinak Compagnie Cinématographique.
- Rivière sans repos (La)*. 2019. Réalisation de Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu. Canada. Les Productions MH Cousineau et Arnait Video Productions.
- Salomé*. 1953. Réalisation de William Dieterle. États-Unis. The Beckworth Corporation.
- Sept jours du talion (Les)*. 2010. Réalisation de Podz. Canada. Go Films.
- Séraphin : un homme et son péché*. 2002. Réalisation de Charles Binamé. Canada. Cité-Amérique.
- Souvenirs intimes*. 1999. Réalisation de Jean Beaudin. Canada. Productions du Regard.
- Un pays sans bon sens !* 1970. Réalisation de Pierre Perrault. Canada. Office national du film du Canada.
- Un Zoo la nuit*. 1987. Réalisation de Jean-Claude Lauzon. Canada. Productions Oz Inc.
- Valérie*. 1969. Réalisation de Denis Héroux. Canada. Cinépix.
- Viol d'une jeune fille douce (Le)*. 1968. Réalisation de Gilles Carle. Canada. Onyx Films.

Yellowknife. 2002. Réalisation de Rodrigue Jean. Canada. Buffalo Gal Picture, Films de l'Isle et Transmar Films.

Séries télévisées

Abus de la SQ : Les femmes brisent le silence. 2015. Reportage télévisé. Emmanuel Marchand (réal.). Canada. Radio-Canada. Diffusé le 22 octobre dans le cadre de l'émission *Enquête*. Animée par Marie-Maude Denis. Montréal : ICI Radio-Canada et Réseau de l'information.

Big little lies. 2017-2019. Émission de télévision. New York : HBO.

Fugueuse. 2018. Série télévisée. Épisode « L'irrésistible légèreté ». Éric Tessier (réal.). Michelle Allen (sc.). Diffusé le 29 janvier. Montréal : TVA.

I may destroy you. 2020. Émission de télévision. Londres et New York : BBC One et HBO.

Unbelievable. 2019. Émission de télévision. Los Gatos : Netflix.

Annexes

Annexe I. Le profil des victimes

Titre du film	Nom	Rôle	Genre	Âge	Race	Occupation/ classe sociale	Caractéristiques physiques	Caractéristiques morales	Relation avec l'agresseur.euse	La victime en parle
<i>10 1/2</i> (Podz, 2010)	nd (enfant)	Tertiaire	Masculin	Mineur	Blanc	Élève	Cheveux bruns, manteau gris, très jeune	Vulnérable	Élève à la même école	nd
<i>Acrobate (L.)</i> (Rodrigue Jean, 2020)	Christophe	Principal	Masculin	Majeur	Blanc	Professionnel, classe moyenne aisée	Fin 40taine, habillé de vêtements sombres, chics et décontractés, cheveux bruns courts, yeux bruns	Réservé, égaré	Inconnu en béquilles, (Micha, futur amant)	Non
<i>Affaire Dumont (L.)</i> (Podz, 2012)	Cynthia	Tertiaire	Féminin	Mineure	Blanche	Défavorisée	Cheveux bruns longs, jeune	Problèmes familiaux, famille dysfonctionnelle	Petit ami militaire de leur mère	Oui
<i>Affaire Dumont (L.)</i> (Podz, 2012)	Stéphane	Tertiaire	Masculin	Mineur	Blanc	Défavorisé	Cheveux bruns courts, très jeune	Problèmes familiaux, famille dysfonctionnelle, traumatisme causé par son père en prison	Ami de leur mère	nd
<i>Affaire Dumont (L.)</i> (Podz, 2012)	Danielle Lechasseur	Secondaire	Féminin	Majeure	Blanche	Classe moyenne	Grosse, blonde, grosse poitrine, yeux bleus, maquillée	A vécu des agressions sexuelles par le passé	Inconnu	Oui
<i>Affaire Dumont (L.)</i> (Podz, 2012)	Michel Dumont	Principal	Masculin	Majeur	Blanc	Prisonnier	Cheveux auburns nuque longue, moustache, lunettes, jean, chandail noir, pull gris	Aime sa famille, amoureux de Solange, faussement accusé d'agression sexuelle, problèmes avec ses parents	D'autres prisonniers	Non
<i>Anna</i> (Charles Olivier Michaud, 2015)	Anna	Principal	Féminin	Majeure	Blanche	Journaliste	Belle, émoustillante, mince, cheveux bruns longs, vêtements pratiques, sombres et sobres	Ambitieux, aventurière, aime son travail	Inconnus, criminels reliés à l'enquête	Oui
<i>Anna</i> (Charles Olivier Michaud, 2015)	nd (Chang et femmes trafic sexuel)	Secondaire/ tertiaire	Féminins	Majeures et mineures	Asiatiques	Dans trafic sexuel	Belles, minces, cheveux longs	Vulnérables; Chang : forte	Criminels, proxénètes, clients	Non
<i>Antoine et Marie</i> (Jimmy Larouche, 2015)	Marie	Principal	Féminin	Majeure	Blanche	Garagiste	Fin 40taine, yeux bleus, cheveux mi-longs auburns	Égarée, traumatisme suite à un viol vécu récemment	Conjoint	Non
<i>Antoine et Marie</i> (Jimmy Larouche, 2015)	Marie	Principal	Féminin	Majeure	Blanche	Garagiste	Fin 40taine, yeux bleus, cheveux mi-longs auburns, courbes mises en valeur, robe avec décolleté	Sexualité active, travaille dans un «monde d'hommes», maternelle	Connaissance	Oui (à la police)
<i>Bons débarras (Les)</i> (Francis Mankiewicz, 1980)	Madame Viau-Vachon	Secondaire	Féminin	Majeure	Blanche	Riche	Belle, cheveux mi-longs bruns, mince, yeux bleus, maquillée, chic	Cliente des Desroches, riche, polie, gentille et généreuse envers Manon	Connaissance, sa cliente (vente bois)	Non
<i>Bons débarras (Les)</i> (Francis Mankiewicz, 1980)	Michelle	Principal	Féminin	Majeure	Blanche	Vendeuse de bois	Belle, mince, «masculine», vêtements longs, cheveux bruns longs bouclés	Fort caractère, généreuse, maternelle, «masculine»	Mécanicien, «ami», ami de sa fille	Non
<i>Bons débarras (Les)</i> (Francis Mankiewicz, 1980)	Michelle	Principal	Féminin	Majeure	Blanche	Vendeuse de bois	Belle, mince, «masculine», vêtements longs, cheveux bruns longs bouclés	Fort caractère, généreuse, maternelle, «masculine»	Mécanicien, «ami», ami de sa fille	Oui (à son agresseur)
<i>Bons débarras (Les)</i> (Francis Mankiewicz, 1980)	Manon	Principal	Féminin	Mineure	Blanche	Vendeuse de bois, élève	Jeune, cheveux noirs longs avec un toupet, grands yeux bruns foncés	Possessive, en adoration obsessionnelle pour sa mère, manipulatrice, menteuse	Le petit ami de sa mère (tueur en série)	Oui (à sa mère)
<i>Collectionneur (Le)</i> (Jean Beaudin, 2002)	Josée	Secondaire	Féminin	Majeure	Blanche	Assistante au poste de police	Mince, cheveux rouges et noirs, maquillée, camisole noire et blanche, jupe courte noire, talons hauts noirs, vernis à ongles noirs	Aime magasiner, faire la fête et danser, amie de la détective Maud Graham (qui l'infantilise), voulait «baisers»	Inconnu du bar (tueur en série)	Oui
<i>Collectionneur (Le)</i> (Jean Beaudin, 2002)	nd (femmes assassinées)	nd	Féminins	Majeures	Blanches	nd (une : boutique de sous- vêtements)	Belles, minces, musclées, blondes	Point commun : elles s'entraînent	Inconnu	Non
<i>Dérive</i> (David Uloth, 2019)	Amélie	Secondaire	Féminin	Mineure	Blanche	Élève	Belle, cheveux blonds longs, yeux bleus, mince, adolescente	Intimidatrice, orientation sexuelle refoulée, traumatisme	Cousin	Oui
<i>Dérive</i> (David Uloth, 2019)	Océane	Principal	Féminin	Mineure	Blanche	Élève, défavorisée	Mince, cheveux courts bouclés bruns, adolescente, «masculine»	Traumatisme causé par son père toxicomane décédé, agressive, voleuse, protectrice, recherche de soi	Connaissance de qui l'adolescente est attirée	Oui (à son agresseur)
<i>Elles étaient cinq</i> (Ghislain Côté, 2004)	Manon	Principal	Féminin	Mineure	Blanche	Vacancière	Belle, mince, cheveux longs bruns, jupe, camisole, 17 ans	Discrète, timide, réservée	Conducteur inconnu	Oui
<i>Elles étaient cinq</i> (Ghislain Côté, 2004)	Sophie	Secondaire	Féminin	Mineure	Blanche	Vacancière	Belle, mince, cheveux blonds frisés, jupe, camisole, 17 ans	Extravertie, aime chanter, très aimée par ses proches	Conducteur inconnu	Non
<i>Emporte-moi</i> (Léa Pool, 1999)	Hanna	Principal	Féminin	Mineure	Blanche	Élève, défavorisée	Belle, mince, cheveux courts châtain, jupe, cardigan, 13 ans	Inspirée par Anna Karina dans <i>Vivre sa vie</i> (Godard, 1962), recherche de soi, désire la liberté	Boulangier	Non
<i>Emporte-moi</i> (Léa Pool, 1999)	Hanna	Principal	Féminin	Mineure	Blanche	Élève, défavorisée	Belle, mince, cheveux courts châtain, robe bleu, rouge à lèvres, 13 ans	Inspirée par Anna Karina dans <i>Vivre sa vie</i> (Godard, 1962), en fugue, curieuse du travail du sexe, recherche de soi, veut être libre	Inconnu, client	Non
<i>Fous de Bassan (Les)</i> (Yves Simoneau, 1986)	Maureen	Secondaire	Féminin	Majeure	Blanche	Campagnarde	Âgée, belle, mince, cheveux longs	Douce, généreuse, veuve, indépendante, sexuelle	Connaissance	Non
<i>Fous de Bassan (Les)</i> (Yves Simoneau, 1986)	Nora	Secondaire	Féminin	nd	Blanche	Campagnarde	Belle, mince, jeune, cheveux longs blonds, robe	Attirée par Stevens, séductrice envers Steven, jalouse, médisante, amie d'Olivia	Révérénd	Non
<i>Fous de Bassan (Les)</i> (Yves Simoneau, 1986)	Olivia	Secondaire	Féminin	nd	Blanche	Campagnarde	Belle, mince, jeune, cheveux longs bruns, robe de nuit	Attirée par Stevens, travaillante, angélique, désire étudier	Connaissance	Non
<i>Genèse</i> (Philippe Lesage, 2019)	Charlotte	Principal	Féminin	nd	Blanche	nd	Belle, mince, visage enfantin, cheveux longs noirs, grands yeux, grandes lèvres	Expérimente du côté de sa sexualité, aime faire la fête, recherche de soi	Inconnu de la fête	Non
<i>Gina</i> (Denys Arcand, 1975)	Gina	Principal	Féminin	Majeure	Blanche	Danseuse nue	Belle, émoustillante, mince, cheveux bruns longs, robe de chambre banche	Émoustillante, fort caractère, vertueuse	Groupe de motoneigistes	Oui
<i>Gina</i> (Denys Arcand, 1975)	Gina	Principal	Féminin	Majeure	Blanche	Danseuse nue	Belle, émoustillante, mince, cheveux bruns longs, pantalon blanc, chemise blanche	Émoustillante, fort caractère, vertueuse	Bob, chef des motoneigistes (client)	Non
<i>Gina</i> (Denys Arcand, 1975)	Linda	Tertiaire	Féminin	Majeure	Blanche	Serveuse, travailleuse du sexe	Belle, cheveux roux longs attachés, mini jupe noire, chandail à manches longues, débardeur	Désabusée	Bob, Titi : motoneigistes (clients)	Non

Annexe I. Le profil des victimes (suite)

Titre du film	Nom	Rôle	Genre	Âge	Race	Occupation/ classe sociale	Caractéristiques physiques	Caractéristiques morales	Relation avec l'agresseur.euse	La victime en parle
<i>Incondies</i> (Denis Villeneuve, 2010)	Nawal Marwan	Principal	Féminin	Majeure	Proche-orientale	Prisonnière	Belle, cheveux mi-longs noirs, pantalon long, chandail manches longues	Résiliente, forte, tête, a tué une personne, a vécu plusieurs traumatismes, «la femme qui chante»	Bourreau	Oui (lettres)
<i>Mirage (Le)</i> (Ricardo Trogi, 2015)	Charlène	Tertiaire	Féminin	Majeure	Blanche	Employée	Belle, mince, cheveux longs noirs, robe rouge courte et à bretelles	Naïve, tension séductrice avec son patron	Patron	Non
<i>Mirage (Le)</i> (Ricardo Trogi, 2015)	Roxanne	Secondaire	Féminin	Majeure	Blanche	Agente immobilière	Belle, blonde, éoustillante, augmentation mammaire, style chic et décontracté	Sexuelle, aime l'argent, chaleureuse, exubérante, sportive, adulte, en couple, meilleure amie de l'épouse	Ami	Oui
<i>Mourir à tue-tête</i> (Anne Claire Poirier, 1979)	Suzanne	Principal	Féminin	Majeure	Blanche	Infirmière	Mince, cheveux mi-longs roux, yeux bleus, habit d'infirmière, manteau	Vulnérable, travailleuse, infirmière	Inconnu	Oui
<i>Mourir à tue-tête</i> (Anne Claire Poirier, 1979)	nd (femmes)	Multiples	Féminins	Majeures et mineures	Multiples	Multiples	Multiples	Multiples	Multiples	Oui et non
<i>Nelly</i> (Anne Émond, 2016)	Nelly	Principal	Féminin	Majeure	Blanche	Travailleuse du sexe	Belle, mince, éoustillante, jupe, camisole, cheveux blonds longs détachés	Troublée, travailleuse, forte	Nouveau client	Non
<i>Nelly</i> (Anne Émond, 2016)	Nelly	Principal	Féminin	Majeure	Blanche	Travailleuse du sexe	Belle, mince, éoustillante, nue, cheveux blonds longs détachés	Troublée, travailleuse, désabusée	Client habituel	Non
<i>Nôtres (Les)</i> (Jeanne Leblanc, 2020)	Magalie	Principal	Féminin	Mineure	Blanche	Élève	Belle, cheveux blonds longs, mince, adolescente, yeux bleus	Croit être amoureuse de son agresseur, danseuse hip-hop, ami avec Manuel, populaire, père décédé	Voisin, maire, ami de la famille	Non
<i>Parly (Le)</i> (Pierre Falardeau, 1990)	Lili	Secondaire/ tertiaire	Féminin	Majeure	Blanche (Parisienne)	Danseuse nue	Belle, mince, cheveux longs noirs ondulés, bas genou, porte-jarretelles blanches avec dentelle, jupe et veste vertes, bijou	Sexuelle, éoustillante, travailleuse, marginalisée, nerveuse quand elle traverse la salle	Prisonnier spectateur inconnu	Oui (suggéré)
<i>Petite fille qui aimait trop les allumettes (La)</i> (Simon Lavoie, 2017)	Alice	Principal	Féminin	Mineure	Blanche	Campagnarde	«Masculine», sale, cheveux mi-courts en broussaille, vêtements longs	En recherche de soi et de vérité, curieuse, ignorante, «masculine»	Frère	Non
<i>Post Mortem</i> (Louis Bélanger, 1999)	Linda Faucher	Principal	Féminin	Majeure	Blanche	Voleuse, mère	Belle, mince, perruque, cheveux naturels blonds-roux attachés, cadavérique, jupe	Maternelle, adore sa fille, n'aime pas la religion, voleuse	Préposé à la morgue, inconnu	Oui (à son agresseur)
<i>Rage de l'ange (La)</i> (Dan Bigras, 2006)	Éric	Principal	Masculin	Majeur	Blanc	Artiste, travailleur du sexe	Mince, bras musclé, cheveux aux épaules bruns, yeux bruns, camisole, jean, bracelets larges	Artiste, drogué, dans la rue («masco» du groupe), homosexuel, traumatisme (intimidation, en quête de sa mère biologique), adopté	Inconnu	Non
<i>Rage de l'ange (La)</i> (Dan Bigras, 2006)	Lune	Principal	Féminin	Mineure	Blanc	Enfant, élève	Cheveux bruns longs, pyjamas	Asthmatique, amoureuse de Francis, joueuse	Père	Oui
<i>Rage de l'ange (La)</i> (Dan Bigras, 2006)	Lune	Principal	Féminin	Majeure	Blanche	Travailleuse du sexe	Cheveux bruns-noirs longs, maquillée, mini-jupe noire, haut à manches courtes kaki, bijoux, ceinture	Asthmatique, amoureuse de Francis, traumatisme (inceste)	Inconnus	Oui
<i>Rebelle</i> (Kim Nguyen, 2012)	Komona	Principal	Féminin	Mineure	Noire	Enfant soldate	Cheveux courts noirs, yeux noirs, 14 ans	Traumatismes, «sorcière», visions de ses parents morts, enlevée de son village, a dû tuer ses parents, son amoureux est mort, résiliente	Époux (mariée de force à lui)	Non
<i>Rivières sans repos (La)</i> (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019)	Elsa	Principal	Féminin	nd	Inuit	Domestique	Belle, grande, cheveux tressés, robe longue, mukluk, châle	Réservée, douce, résiliente, forte, travailleuse, religieuse, curieuse, prise entre le colonialisme et ses traditions	Inconnu, soldat qu'elle a aperçu	Non (le prête lui en parle)
<i>Sept jours du talon (Les)</i> (Podz, 2010)	Jasmine Hamel	Secondaire	Féminin	Mineure	Blanche	Élève	Enfant, cheveux châtains, vêtements roses, jupe courte, chemise, ruban, manteau	Vulnérable, naïve, très jeune	Inconnu, criminel récidiviste	Non
<i>Séraphin : un homme et son péché</i> (Charles Binamé, 2002)	Donalda	Principal	Féminin	nd	Blanche	Campagnarde	Belle, mince, jeune, cheveux châtains longs attachés, robe de mariée	Vertueuse, amoureuse de Alexis, sa famille est importante à ses yeux, n'est pas amoureuse de son époux	Époux (mariage arrangé)	Non
<i>Séraphin : un homme et son péché</i> (Charles Binamé, 2002)	Donalda	Principal	Féminin	nd	Blanche	Campagnarde	Belle, mince, jeune, cheveux châtains longs détachés, nuisette	Vertueuse, amoureuse de Alexis, sa famille est importante à ses yeux, n'est pas amoureuse de son époux	Époux (mariage arrangé)	Non
<i>Séraphin : un homme et son péché</i> (Charles Binamé, 2002)	Simone	Secondaire	Féminin	nd	Blanche	Domestique, campagnarde	Jeune, brune, yeux bruns	Orpheline, travaille pour le notaire	Maire, en affaires avec son patron	Oui et non
<i>Séraphin : un homme et son péché</i> (Charles Binamé, 2002)	Donalda	Principal	Féminin	nd	Blanche	Campagnarde	Belle, mince, jeune, cheveux châtains longs détachés, nuisette	Vertueuse, amoureuse de Alexis, sa famille est importante à ses yeux, n'est pas amoureuse de son époux	Époux (mariage arrangé)	Non
<i>Souvenirs intimes</i> (Jean Beaudin, 1999)	Lucie	Principal	Féminin	Mineure	Blanche	Élève	Belle mince, cheveux mi-longs, chemise, bijoux, soutien-gorge avec dentelle	Amoureuse de Max; 15 ans plus tard vengeresse, séduisante, droguée, aime le jazz, ressent injustice, incapable d'aimer, traumatismes	Connaissances (amoureuse de Max)	Oui
<i>Un zoo la nuit</i> (Jean-Claude Lauzon, 1987)	Julie	Secondaire	Féminin	Majeure	Blanche	Travailleuse du sexe	Belle, mince, cheveux mi-longs noirs, bijoux, jupe, grands yeux, veste de cuir, bas genou	En peine d'amour, fâchée	Ex-petit ami	Non
<i>Un zoo la nuit</i> (Jean-Claude Lauzon, 1987)	Marcel	Principal	Masculin	Majeur	Blanc	Prisonnier, criminel	Mince, vêtements de prisonnier, cheveux bruns	Criminel, batailleur, amoureux de Julie, problème relationnel avec son père	Prisonnier	Oui (à ses agresseurs)
<i>Viol d'une jeune fille douce (Le)</i> (Gilles Carle, 1968)	Marie	Tertiaire	Féminin	Majeure	Blanche	Autostoppeuse, universitaire	Belle, mince, rousse, robe rouge, cheveux détachés mi-noués avec ruban rouge	nd	Conducteurs inconnus	Non
<i>Yellowknife</i> (Rodrigue Jean, 2002)	Linda	Principal	Féminin	Majeure	Blanche	En fuite de l'hôpital, escapade routière	Belle, mince, cheveux bruns détachés aux épaules, robe verte, collier, maquillée, yeux pairs	Dépressive, égaré, errante, erratique, fascinée par Marlène, tissent des liens troubles avec les gens qui l'entourent	Connaissance	Non
<i>Yellowknife</i> (Rodrigue Jean, 2002)	Max	Principal	Masculin	Majeur	Blanc	En escapade routière	Cheveux bruns, favoris bruns, yeux bruns, légère moustache brune, sourcils bruns fournis	Égaré, errant, erratique, épris de sa sœur Linda, tissent des liens troubles avec les gens qui l'entourent	Connaissance	Non

Annexe II. Le profil des agressions sexuelles

Titre du film	Nom	Agression sexuelle	Violences/détails particuliers	Corps par derrière	Se débat/crie	Lieu	Éjaculation suggérée	Grossesse	Mort	Séquence souvenir
<i>10 1/2</i> (Podz, 2010)	nd (enfant)	Fellation	Maintenir de force	Non	Non	Boisée (jour)	Non	Non	Non	Non
<i>Acrobate (L')</i> (Rodrigue Jean, 2020)	Christophe	Fellation	«S'il-vous-plaît», ambiguïté	Non	Non	Appartement à louer (jour)	Oui	Non	Non	Non
<i>Affaire Dumont (L')</i> (Podz, 2012)	Cynthia	«Caresses partout» (description orale)	Pédocriminalité, position d'autorité, répétés	nd	nd	Appartement de leur mère	nd	Non	Non	Non
<i>Affaire Dumont (L')</i> (Podz, 2012)	Stéphane	Description orale	Pédocriminalité, position d'autorité, répétés	nd	nd	Appartement de leur mère	nd	Non	Non	Non
<i>Affaire Dumont (L')</i> (Podz, 2012)	Danielle Lechasseur	Pénétrations vaginale, orale et rectale (description orale)	Brutalité, insultes, couteau, lacerations, menace de mort et de récurrence	nd	nd	Appartement de la victime	Oui (description orale)	Non	Non	Oui (à l'oral)
<i>Affaire Dumont (L')</i> (Podz, 2012)	Michel Dumont	Pénétration anale (suggéré)	Brutalité, coups de pieds, coups de chaise, urine, défécation, menace de récurrence	nd	Oui	Prison (jour)	nd	Non	Non	Non
<i>Anna</i> (Charles Olivier Michaud, 2015)	Anna	Pénétration	Torture	Oui	Oui	Forêt isolée, repaire (jour)	Non	Non	Non	Non
<i>Anna</i> (Charles Olivier Michaud, 2015)	nd (Chang et femmes trafic sexuel)	nd (non montré)	Exploitation sexuelle	nd	Oui	Pluriel	nd	Non	Non	Non
<i>Antoine et Marie</i> (Jimmy Larouche, 2015)	Marie	Pénétration	Insistance, manipulation, ne demande pas le consentement	Oui	Non	Chambre (soir)	Non	Non	Non	Non
<i>Antoine et Marie</i> (Jimmy Larouche, 2015)	Marie	Pénétration (non montré)	Drogue	nd	nd	nd (soir)	nd	Oui	Non	Non
<i>Bons débarras (Les)</i> (Francis Mankiewicz, 1980)	Madame Viau-Vachon	Voyeurisme	En maillot de bain chez elle; agresseur ivre, poursuite	Non	Oui	Sa maison	nd	Non	Non	Non
<i>Bons débarras (Les)</i> (Francis Mankiewicz, 1980)	Michelle	Harcèlement sexuel	Répétitions, commentaires, touchers, baisers	nd	Oui	Multiples	nd	Non	Non	Non
<i>Bons débarras (Les)</i> (Francis Mankiewicz, 1980)	Michelle	Agressions sexuelles (description orale)	«J'peux pas regretter, je m'en souvenais jamais», insistance, lui l'aime, la faire boire	nd	nd	nd	nd	Non	Non	Oui (à l'oral)
<i>Bons débarras (Les)</i> (Francis Mankiewicz, 1980)	Manon	Attouchements (fausse accusation orale)	N'aime pas le petit ami policier de sa mère, dit qu'il l'a touchée dans son auto	nd	nd	Voiture	nd	Non	Non	Non
<i>Collectionneur (Le)</i> (Jean Beaudin, 2002)	Josée	Mutilation/pénétration (suggéré), attaque (montré)	Drogue, bat, frappe, mord, maintien de force	Non	Oui	Appartement de la victime	Non	Non	Non	Non
<i>Collectionneur (Le)</i> (Jean Beaudin, 2002)	nd (femmes assassinées)	Abus sexuels, mutilations (mentionné, non montré)	Mutilations, amputations, meurtres	nd	nd	nd	nd	Non	Oui	Non
<i>Dérive</i> (David Uloth, 2019)	Amélie	«Main dans la culotte», baisers (description orale)	Agresseur plus vieux, inceste, répétitions	nd	nd	nd	nd	Non	Non	Non
<i>Dérive</i> (David Uloth, 2019)	Océane	Pénétration	Malgré le refus verbal, drogue	Oui	Oui	Chez l'agresseur, salon (soir)	Non	Non	Non	Non
<i>Elles étaient cinq</i> (Ghislain Côté, 2004)	Manon	Pénétration	Torture	Non	Oui	Forêt (jour)	Non	Non	Non	Oui
<i>Elles étaient cinq</i> (Ghislain Côté, 2004)	Sophie	Pénétration	Torture, attachée, meurtre	Non	Oui	Forêt (jour)	Non	Non	Oui	Oui
<i>Emporte-moi</i> (Léa Pool, 1999)	Hanna	Attouchements	Pédocriminalité, position d'autorité, répétition	Oui	Oui et non	Boulangerie (jour)	nd	Non	Non	Non
<i>Emporte-moi</i> (Léa Pool, 1999)	Hanna	nd (semi-montré)	Contexte de (fausse) prostitution, refus verbal	Non	Oui et non	Chambre de motel (soir)	Non	Non	Non	Non
<i>Fous de Bassan (Les)</i> (Yves Simoneau, 1986)	Maureen	Tentative de viol	Brutalité, insultes	Non	Oui	Grange (jour)	Non	Non	Non	Non
<i>Fous de Bassan (Les)</i> (Yves Simoneau, 1986)	Nora	nd (semi-montré)	En pleurs, isolé.e.s, relation d'autorité, vulnérabilité	nd	Non	Cabane portuaire (soir)	Non	Non	Non	Non
<i>Fous de Bassan (Les)</i> (Yves Simoneau, 1986)	Olivia	nd (semi-montré)	Brutalité, maintien de force, cris, meurtre	Non	Oui et non	Plage (soir)	Non	Non	Oui	Non
<i>Genèse</i> (Philippe Lesage, 2019)	Charlotte	Pénétration	Ivre	Oui	Non	Ruelle (soir)	Oui	Non	Non	Non
<i>Gina</i> (Denys Arcand, 1975)	Gina	Pénétration	Collectif	Non	Au début	Chambre de motel (soir)	Oui	Non	Non	Non
<i>Gina</i> (Denys Arcand, 1975)	Gina	Attouchements, remarques verbales sexuelles	Utilisation de la force, Marcel dit à Gina de danser «avec son meilleur client»	Non	Oui	Bar (soir)	nd	Non	Non	Non
<i>Gina</i> (Denys Arcand, 1975)	Linda	Attouchements	Titel lui frappe les fesses, Bob lui caresse les jambes	Non	Oui et non	Bar (soir)	nd	Non	Non	Non

Annexe II. Le profil des agressions sexuelles (suite)

Titre du film	Nom de la victime	Agression sexuelle	Violences/détails particuliers	Corps par derrière	Victime se débat/crie	Lieu	Éjaculation suggérée	Grossesse	Mort	Séquence souvenir
<i>Incendies</i> (Denis Villeneuve, 2010)	Nawal Marwan	Pénétration (non montré)	Utilisation de l'agression sexuelle comme torture, menottée	nd	nd	Prison	nd	Oui	Non	Non
<i>Mirage (Le)</i> (Ricardo Trogi, 2015)	Charlène	Pénétration	D'abord consentante, maintenir de force	Oui	Non	Chambre d'hôtel (soir)	Oui	Non	Non	Non
<i>Mirage (Le)</i> (Ricardo Trogi, 2015)	Roxanne	Baisers, atouchements	Insistance, plusieurs refus verbaux	Non	Oui	Chalet à vendre (jour)	nd	Non	Non	Non
<i>Mourir à tue-tête</i> (Anne Claire Poirier, 1979)	Suzanne	Pénétration (point de vue «jes»)	Torture, insultes	Non	Non	Camion de l'agresseur (soir)	Non	Non	Oui	Non
<i>Mourir à tue-tête</i> (Anne Claire Poirier, 1979)	nd (femmes)	Multiplés (non montré)	Multiplés	nd	nd	Multiplés	nd	nd	Oui et non	Oui et non (à l'oral)
<i>Nelly</i> (Anne Émond, 2016)	Nelly	Pénétration	Torture, menace de mort, utilisation d'objets (seringue, téléphone)	Oui	Oui	Chambre d'hôtel (jour)	Non	Non	Oui	Non
<i>Nelly</i> (Anne Émond, 2016)	Nelly	Pénétration	Insistance	Oui	Non	Chambre d'hôtel (jour)	Non	Non	Non	Non
<i>Nôtres (Les)</i> (Jeanne Leblanc, 2020)	Magalie	pénétration (non montré)	Pédocriminalité, position d'autorité	nd	nd	Chambre	nd	Oui	Non	Non
<i>Party (Le)</i> (Pierre Falardeau, 1990)	Lili	Pénétration (suggéré) (semi-montré)	Frappe, elle est emprisonnée dans la salle de bain	Non	Oui et non	Salle de bain, prison (soir)	nd	nd	Non	Non
<i>Petite fille qui aimait trop les allumettes (La)</i> (Simon Lavoie, 2017)	Alice	Pénétration	Maintenir de force	Non	Oui	Forêt isolée (jour)	Oui	Oui	Non	Non
<i>Post Mortem</i> (Louis Bélanger, 1999)	Linda Faucher	Pénétration	Nécrophilie, résurrection de la victime harcèlement	Non	Non	Morgue (soir)	Non	Non	Oui et non	Non
<i>Rage de l'ange (La)</i> (Dan Bigras, 2006)	Éric	nd (non montré)	Battu, va à l'hôpital par la suite	nd	nd	Ruelle	nd	nd	Non	Non
<i>Rage de l'ange (La)</i> (Dan Bigras, 2006)	Lune	nd (illustration métaphorique)	Inceste, position d'autorité	nd	nd	Maison	nd	Non	Non	Oui
<i>Rage de l'ange (La)</i> (Dan Bigras, 2006)	Lune	Attaque, tentative de viol	Batte, menace avec une lame, véhicule clos, mensonge d'avoir le sida pour les arrêter	nd	Oui	Voiture des agresseurs	Non	Non	Non	Non
<i>Rebelle</i> (Kim Nguyen, 2012)	Komona	Pénétration (interruption vu vengeance)	Pédocriminalité, viols à répétitions (seulement le dernier est visible)	Non	Non	Lit, habitation (soir)	Non	Oui	Oui	Non
<i>Rivière sans repos (La)</i> (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019)	Elsa	Pénétration	Maintenir de force, pleurs, offrir de l'argent après	Oui	Non	Forêt isolée (jour)	Non	Oui	Non	Oui
<i>Sept jours du talion (Les)</i> (Podz, 2010)	Jasmine Hamel	nd (non montré)	Pédocriminalité, torture, meurtre	nd	nd	nd	nd	Non	Oui	Non
<i>Séraphin : un homme et son péché</i> (Charles Binamé, 2002)	Donalda	Pénétration	Devoir conjugal, il est plus vieux et riche	Oui	Non	Maison, table à manger (jour)	Oui	Oui	Non	Non
<i>Séraphin : un homme et son péché</i> (Charles Binamé, 2002)	Donalda	Touche son sein (elle le convainc d'arrêter)	Devoir conjugal, tente de la convaincre, posture d'autorité	Oui	Non	Chambre (soir)	Non	Non	Non	Non
<i>Séraphin : un homme et son péché</i> (Charles Binamé, 2002)	Simone	Pénétration	Position d'autorité	nd	nd	nd	nd	Oui	Oui	Non
<i>Séraphin : un homme et son péché</i> (Charles Binamé, 2002)	Donalda	Pénétration	Devoir conjugal, posture d'autorité	Non	Non	Chambre (soir)	Oui	Non	Non	Non
<i>Souvenirs intimes</i> (Jean Beaudin, 1999)	Lucie	Pénétration	Viol collectif (5), maintenir de force	Non	Oui et non	Maison inconnue	Oui (Max) et non	Oui	Non	Oui
<i>Un zoo la nuit</i> (Jean-Claude Lauzon, 1987)	Julie	Pénétration	Brutalité, maintenir de force, manipulation affective	Non	Oui et non	Lieu urbain isolé (soir)	Non	Non	Non	Non
<i>Un zoo la nuit</i> (Jean-Claude Lauzon, 1987)	Marcel	Pénétration anale	Brutalité, complices	Oui	Oui	Prison (soir)	Non	Non	Non	Non
<i>Viol d'une jeune fille douce (Le)</i> (Gilles Carle, 1968)	Marie	nd (semi-montré)	Forcer une personne à participer	nd	nd	Forêt isolée (jour)	Oui	Non	Non	Non
<i>Yellowknife</i> (Rodrigue Jean, 2002)	Linda	Se masturbe devant elle	Couper la sortie de la pièce, insistance, refus verbal	Non	Non	Loge de Marlène (soir)	Oui	Non	Non	Non
<i>Yellowknife</i> (Rodrigue Jean, 2002)	Max	Baiser	Prend le visage de ses mains	Non	Non	Devant la loge de Marlène (soir)	nd	Non	Non	Non

Annexe III. Le profil des agresseur.euse.s

Titre du film	Nom	Nombre d'agresseur.euse.s	Rôle	Genre	Genre de leur victime	Âge	Race	Occupation/ classe sociale	Caractéristiques physiques	Caractéristiques morales	A vécu des traumatismes	«Punition»
<i>10/12</i> (Podz, 2010)	Tommy	Un	Principal	Masculin	Masculin	Mineur	Blanc	Élève, défavorisé	Brun, mince, 10 ans	Agressif, traumatisme, troublé, perturbé, connu des services sociaux, curieux par rapport à la sexualité	Oui	Oui (battu, envoyé dans un centre éducatif fermé)
<i>Acrobate (L')</i> (Rodrigue Jean, 2020)	Micha	Un	Principal	Masculin	Masculin	Majeur	Blanc (Russe)	Acrobate, sans domicile fixe	Beau, fort, musclé, grand, jambe cassée, en béquilles, petite barbe, cheveux longs bruns par en arrière	Vengeur, sadomasochiste, viril, égaré, rancunier, entêté, fier, boit de l'alcool	nd	Non
<i>Affaire Dumont (L')</i> (Podz, 2012)	Paquin (peut être Céline)	Un	Tertiaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Militaire	Beau, cheveux courts noirs, jean, manteau kaki	Militaire, impulsif, menaçant	nd	Non
<i>Affaire Dumont (L')</i> (Podz, 2012)	Dumontier (ami de Céline)	Un	Figurant	Masculin	Masculin	Majeur	Blanc	nd	Fine moustache, cheveux longs, sourcils minces	Manipulateur	nd	Oui (arrêté par la police)
<i>Affaire Dumont (L')</i> (Podz, 2012)	nd (inconnu)	Un	nd	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	nd	Selon le portrait-robot : cheveux longs foncés, gros sourcils épais, barbe	Violent, sadique, sexiste	nd	Non
<i>Affaire Dumont (L')</i> (Podz, 2012)	nd (groupe de prisonniers)	Trois (avec un guet)	Tertiaires/ figurants	Masculins	Masculin	Majeurs	Blancs	Prisonniers	Multiples	Agressif Dumont parce qu'ils ont appris qu'il est en prison pour agression sexuelle	nd	Non (ils s'excusent à Dumont)
<i>Anna</i> (Charles Olivier Michaud, 2015)	nd (criminels du trafic sexuel)	Plusieurs	Tertiaires/ figurants	Masculins	Féminins	Majeurs	Asiatiques	Criminels	Musclés, cheveux noirs	Criminels, sadiques	nd	Non (mais à la fin du film le trafic est révéé)
<i>Anna</i> (Charles Olivier Michaud, 2015)	Sam	Plusieurs	Secondaire	Masculin	Féminins	Majeur	Blanc	Criminel, athlète de nak muay	Beau, athlétique, tatoué, barbu, cheveux bruns courts	Charismatique, criminel, sportif, menteur	nd	Oui (battu par Anna)
<i>Antoine et Marie</i> (Jimmy Larouche, 2015)	Richard	Un	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Haut placé dans l'usine	Fin 40taine, yeux bleus, cheveux blancs courts	Père, jaloux, n'aime pas les grévistes	nd	Non (mais elle va le laisser)
<i>Antoine et Marie</i> (Jimmy Larouche, 2015)	Antoine	Un	Principal	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Mécanicien	Beau, barbu, poilu, cheveux bruns-noirs courts	Malheureux, crise de la masculinité, frustré sexuellement, père	nd	Non
<i>Bons débarras (Les)</i> (Francis Mankiewicz, 1980)	Gaëtan	Un	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Mécanicien	Mince, cheveux bruns mi-longs, bonnet de laine noire, jean, dents de travers	Plaisantin, sexiste, amoureux de Michelle	nd	Non
<i>Bons débarras (Les)</i> (Francis Mankiewicz, 1980)	Guy	Un	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Vendeur de bois	Cheveux courts bruns, barbe mal rasée, yeux bruns	Mal guéri d'une méningite, ivrogne, naïf	Non	Oui
<i>Collectionneur (Le)</i> (Jean Beaudin, 2002)	Michel Rochon	Un	Principal	Masculin	Féminins	Majeur	Blanc	Tueur en série	Différentes apparences (il se costume); cheveux longs bruns, barbe mal rasée; laid, sale, décoiffé	Obsédé par la famille parfaite, sadique, intelligent, complexe de dieu, tueur en série, relation mère-fils étrange	Oui	Oui (assassiné)
<i>Derive</i> (David Uloth, 2019)	nd (cousin)	Un	nd	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	nd	nd	nd	nd	Non
<i>Derive</i> (David Uloth, 2019)	Félix	Un	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Acteur	Grand, cheveux longs roux, barbu	Sensible, artistique, profiteur	nd	Non
<i>Elles étaient cinq</i> (Ghislaine Côté, 2004)	Thibodeau	Un	Secondaire	Masculin	Féminins	Majeur	Blanc	Conducteur	Beau, grand, tatoué, cheveux bruns foncés mi-longs, lunettes de soleil, séduisant	Sadique, cruel, apprécie plus Manon que Sophie	nd	Oui (prison)
<i>Emporte-moi</i> (Léa Pool, 1999)	nd (le boulanger)	Un	Tertiaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Boulangier	Chauve, tablier blanc	Pédocriminel, fuissement gentil	nd	Non
<i>Emporte-moi</i> (Léa Pool, 1999)	nd (client)	Un	Tertiaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Client	Cheveux bruns courts, complet bleu	nd	nd	Non
<i>Fous de Bassan (Les)</i> (Yves Simoneau, 1986)	Stevens Brown	Un	Principal	Masculin	Féminins	Majeur	Blanc	Campagnard, voyageur	Beau, grand, musclé, cheveux blonds, yeux bleus	Aventurier, sexiste, séducteur, antireligieux, marginal, violent, jaloux, susceptible	Oui	Non
<i>Fous de Bassan (Les)</i> (Yves Simoneau, 1986)	nd (révérend)	Un	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Révérend	Grand, soutane de prêtre, cheveux bruns courts	Religieux, autoritaire, marié, frustré sexuellement, paternaliste	nd	Non (mais sa femme se suicide)
<i>Genèse</i> (Philippe Lesage, 2019)	nd (inconnu de la fête)	Un	Tertiaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Musicien	Cheveux bruns courts, chemise	Artiste, profiteur	nd	Non
<i>Gina</i> (Denys Arcand, 1975)	Bob	Plusieurs (15)	Principal	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Chef des motoneigistes	Bedonnant, ridé, trapu, petits yeux, habit de motoneige	Autoritaire, susceptible, cruel, inculte	nd	Oui (assassiné)
<i>Gina</i> (Denys Arcand, 1975)	Carole	Plusieurs (15)	Secondaire	Féminin	Féminin	Majeur	Blanche	Motoneigiste	Belle, rousse, mince, habit de motoneige	Inculte, cruelle, jalouse, médisante, partenaire de Titel	nd	Oui (assassinée)
<i>Gina</i> (Denys Arcand, 1975)	Titel	Plusieurs (15)	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Motoneigiste	Moustachu, cheveux noirs, élané, habit de motoneige	Inculte, naïs, suiveur, partenaire de Carole	nd	Oui (assassiné)
<i>Gina</i> (Denys Arcand, 1975)	nd (groupe motoneigistes)	Plusieurs (15)	Figurants	Masculins et féminin	Féminin	Majeur	Blanc.he.s	Motoneigistes	Habits de motoneige, cagoules, (sœur de Carole a les cheveux châtains mi-longs)	Ignore, silencieux.euse.s, suiveur.euse.s	nd	Oui (assassinés)

Annexe III. Le profil des agresseur.euse.s (suite)

Titre du film	Nom	Nombre d'agresseur.euse.s	Rôle	Genre	Genre de leur victime	Âge	Race	Occupation/ classe sociale	Caractéristiques physiques	Caractéristiques morales	A vécu des traumatismes	«Punition»
<i>Incendies</i> (Denis Villeneuve, 2010)	Abou Tarek	Un	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Proche-oriental	Bourreau	Beau, grand, fort, musclé, tête rasée, petite barbe noire de quelques jours	Sadique, cruel, spécialiste de la torture, à la recherche de sa mère biologique	Oui	Oui (il apprend qu'il a violé sa mère et qu'elle a eu des enfants)
<i>Mirage (Le)</i> (Ricardo Trogi, 2015)	Patrick Lupien	Un	Principal	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Propriétaire d'un magasin d'articles de sports	Beau, cheveux bruns courts, début quarantaine, yeux bleus	Frustré sexuellement, insaisissable, malheureux, orgueilleux, banlieusard, en faille, crise de la masculinité	Non	Non
<i>Mourir à tue-tête</i> (Anne Claire Poirier, 1979)	nd (le violeur)	Un	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Camionneur, défavorisé	Barbe de quelques jours, cheveux bruns avec toupet, yeux bruns	Ignare, vulgaire, malpropre, violent, colérique, misogynne, sexiste, cruel, sadique, boit de la bière	nd	Non
<i>Mourir à tue-tête</i> (Anne Claire Poirier, 1979)	nd (les violeurs)	Variables	nd	Masculins	Féminins	Majeurs	Multiplés	Multiplés	Violleurs tribunal : même visage que le camionneur (Germain Houde), habits différents.	Violleurs du tribunal : hommes de tous les jours, manipulateurs, opportunistes, machistes; dans l'armée	nd	Non
<i>Nelly</i> (Anne Emond, 2016)	nd (client habituel)	Un	Tertiaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Client habituel	Tête rasée, tatoué, petite barbe de quelques jours	Cherche validation, insistant, joue sur les émotions et l'argent pour obtenir ce qu'il veut, faussement gentil	nd	Non
<i>Nelly</i> (Anne Emond, 2016)	Patrick	Un	Tertiaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Client	Cheveux courts bruns-noirs peignés, petite barbe de quelques jours, mince, complet noir	Violent, sadique, cruel	nd	Non
<i>Nôtres (Les)</i> (Jeanne Leblanc, 2020)	Jean-Marc Ricard	Un	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Maire d'un village	50taine, cheveux courts grisonnants, chic et décontracté	Privilégié, pédo-criminel, raciste, manipulateur, égoïste, opportuniste	nd	Non
<i>Parly (Le)</i> (Pierre Falardeau, 1990)	nd (prisonnier)	Un (avec deux guets)	Tertiaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Prisonnier	Grand, musclé, moustachu, tatoué, pantalon long cheveux bruns nuque longue, camisole blanche	Fumeur, brutal, chef d'un trio	nd	Oui et non (réprimandé légèrement par un autre prisonnier)
<i>Petite fille qui aimait trop les allumettes (La)</i> (Simon Lavoie, 2017)	Frère	Un	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Compagnard	Beau, cheveux blonds en broussaille, sale	Ignare, niais, violent, obéissant face à son père	Oui	Oui (battu par son père)
<i>Post Mortem</i> (Louis Bélanger, 1999)	Ghislain O'Brien	Un	Principal	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Préposé à la morgue	50taine, grand, mince, calvitie frontale, cheveux frisés	Discret, silencieux, solitaire, mélomane, amoureux de Linda, obsédé par Linda	Non	Non
<i>Rage de l'ange (La)</i> (Dan Bigras, 2006)	nd (inconnu)	Un	Tertiaire	Masculin	Homme	Majeur	Blanc	Classe moyenne	Musclé, cheveux courts, barbe de quelques jours, camisole blanche, cardigan noir, pantalon noir, bijoux	Menteur, homophobe, fait semblant qu'il veut découvrir sa sexualité homosexuelle	nd	Non
<i>Rage de l'ange (La)</i> (Dan Bigras, 2006)	nd (père de Lune)	Un	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Classe moyenne aisée	Grand, cheveux noirs très courts, vêtements chics et décontractés	Pédo-criminel, jaloux, contrôlant, possessif, manipulateur, obsession pour sa «pionne» (sa fille), «aime» sa fille	nd	Oui (mort symbolique : elle lui dit qu'elle va l'oublier)
<i>Rage de l'ange (La)</i> (Dan Bigras, 2006)	nd (inconnus au camion)	Deux	Tertiaires	Masculins	Féminin	Majeurs	Blancs	(Faux) clients	Premier : casquette, joufflu; Deuxième : chemise à carreaux, cheveux frisés	Sexistes, sadiques, putophobes, violents, vulgaires	nd	Non
<i>Rebelle</i> (Kim Nguyen, 2012)	Commandant	Un	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Noir	Commandant d'une troupe de rebelles du Grand Tigre	Grand, fort, tête rasée, pilosité faciale noire, chaîne or, camisole blanche, pantalon long kaki	Cruel, méchant, chef, violent, remplace une autre jeune fille qu'il violait avec Komona	nd	Oui (assassiné)
<i>Rivières sans repos (La)</i> (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019)	nd (soldat américain)	Un	Tertiaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Soldat de l'armée américaine	Blond, yeux bleus, dents de travers, grand, élané, habillé de l'armée, bottes, chapeau	Envahisseur, susceptible, outre-écidant, militaire	nd	Non
<i>Sept jours du talon (Les)</i> (Podz, 2010)	Anthony Lemaire	Un	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Ouvrier dans une usine	Mince, cheveux bruns-noirs et teints sur le dessus en blond	Criminel récidiviste, pédo-criminel, dangereux, sadique, menteur, troublé	Oui	Oui (torturé)
<i>Séraphin : un homme et son péché</i> (Charles Binamé, 2002)	Séraphin	Un	Principal	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Maire de Saint-Adèle	Vieux, laid, petit, trapu	Vilain, avare, égoïste, méprisant, opportuniste, obsédé sexuel	Oui	Non
<i>Souvenirs intimes</i> (Jean Beaudin, 1999)	Max	Cinq	Principal	Masculin	Féminin	Mineur	Blanc	Élève	Adolescent, cheveux bruns	Adolescent : artiste, insensible	Non	Oui et non (vengeance psychologique, retour à la normale et réconciliation)
<i>Souvenirs intimes</i> (Jean Beaudin, 1999)	Mortimer	Cinq	Secondaire	Masculin	Féminin	Mineur	Blanc	Élève	Adolescent, cheveux bruns, pilosité faciale	Imbu de lui-même, sexiste, méchant	Non	Oui (vengeance psychologique orchestrée par la victime)
<i>Souvenirs intimes</i> (Jean Beaudin, 1999)	nd (amis de Max et Mortimer)	Cinq (3)	Figurants	Masculins	Féminin	Mineurs	Blancs	Élèves	Adolescents	nd	nd	nd
<i>Un zoo la nuit</i> (Jean-Claude Lauzon, 1987)	nd (prisonnier)	Un (avec complices)	Tertiaire	Masculin	Masculin	Majeur	Blanc	Prisonnier	Musclé (on ne voit pas son visage)	nd	nd	Oui (assassinat de ceux qui ont «commandés» l'agression sexuelle)
<i>Un zoo la nuit</i> (Jean-Claude Lauzon, 1987)	Marcel	Un	Principal	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Ancien prisonnier	Cheveux mi-longs par en arrière, veste de cuir, jean, style de motard	Viril, vengeur, agressif, violent, amoureux de Julie, veut renouer avec son père	Oui	Non
<i>Viol d'une jeune fille douce (Le)</i> (Gilles Carle, 1968)	Gabriel	Trois	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Frère de Julie	Beau, grand, mince, cheveux bruns courts, chapeau de cowboy, complet gris	Meneur, séducteur, sexiste, violent, outre-écidant	nd	Oui (arrêté par la police)
<i>Viol d'une jeune fille douce (Le)</i> (Gilles Carle, 1968)	Raphaël	Trois	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Frère de Julie	Beau, grand, mince, cheveux bruns courts, chapeau de cowboy noir, complet noir	Séducteur, sexiste, violent, outre-écidant	nd	Oui (arrêté par la police)
<i>Viol d'une jeune fille douce (Le)</i> (Gilles Carle, 1968)	Joachim	Trois	Secondaire	Masculin	Féminin	Majeur	Blanc	Frère de Julie	Grand, mince, cheveux bruns courts, veste brune en velours côtelé, cravate blanche à motif coloré	Lunatique, distraît, suiveur, mélomane	nd	Oui (arrêté par la police)
<i>Yellowjelly</i> (Rodrigue Jean, 2002)	Johnny	Un	Secondaire	Masculin	Féminin et masculin	Majeur	Blanc	Chauffeur/gérant de Marlène	Cheveux courts noirs, épaisse moustache noire, yeux bruns, épais sourcils noirs	Petit ami de Marlène, pervers, bisexuel, étrange, adultère, confiant	nd	Oui et non (Marlène frappe Johnny)

Annexe IV. Les caractéristiques des films et de leurs scènes d'agressions sexuelles

Titre du film	Viol : sujet du film	Nombre d'agressions sexuelles	Fausse accusation	Adaptation	Reproduction	Victime mineure	Problèmes familiaux	Police/prison	Procédures judiciaires	Vengeance physique	Travail du sexe	Alcool/ drogues	Contemporain	Rural/forestier/ village	Nation	Érotisé/consensuel/ spectacularisé	Éléments de nudité
<i>10/12</i> (Podz, 2010)	Non	Une	Non	Non	Non	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Non	Non	Oui	Non	Non	Non	Non
<i>Acrobate (L')</i> (Rodrigue Jean, 2020)	Non	Une	Non	Non	Non	Non	Oui	Non	Non	Non	Non	Non	Oui	Non	Non	Oui	Oui
<i>Affaire Dumont (L')</i> (Podz, 2012)	Non	Plusieurs	Oui (mauvais coupable en prison)	Oui (fait vécu)	Non	Oui et non	Oui	Oui	Oui	Oui et non	Non	Non	Oui	Non	Non	Non	Non
<i>Anna</i> (Charles Olivier Michaud, 2015)	Oui et non	Une visible, plusieurs mentionnées	Non	Non	Non	Oui et non	Non	Oui et non	Non	Oui	Oui	Non	Oui	Oui	Non	Oui	Non
<i>Antoine et Marie</i> (Jimmy Larouche, 2015)	Oui	Deux	Non	Non	Oui	Non	Non	Oui	Oui	Non	Non	Oui et non	Oui	Oui	Non	Non	Non
<i>Bons débarras (Les)</i> (Francis Mankiewicz, 1980)	Non	Plusieurs, une fausse accusation	Oui (envers le petit ami de la mère)	Non	Non	Non	Oui	Oui	Non	Oui	Non	Oui	Oui	Oui	Non	Oui (romantisé et banalisé)	Non
<i>Collectionneur (Le)</i> (Jean Beaudin, 2002)	Non	Une visible, quatre mentionnées (mention de 21 meurtres de femmes)	Non	Oui	Non	Non	Oui	Oui	Non	Oui	Non (autre personnage)	Oui (parfois)	Oui	Non	Non	Oui	Oui
<i>Dérive</i> (David Uloth, 2019)	Non	Une visible, une mentionnée	Non	Non	Non	Oui	Oui	Non	Non	Non	Non	Oui et non	Oui	Non	Non	Non	Oui
<i>Elles étaient cinq</i> (Ghislaine Clôt, 2004)	Oui	Une (deux victimes en même temps)	Non	Non	Non	Oui	Non	Oui	Oui	Non	Non	Non	Oui	Oui	Non	Oui	Oui
<i>Emporte-moi</i> (Léa Pool, 1999)	Non	Deux	Non	Non	Non	Oui	Oui	Non	Non	Non	Oui	Non	Oui	Non	Non	Non	Non
<i>Fous de Bassan (Les)</i> (Yves Simoneau, 1986)	Non	Deux, une tentative, du harcèlement	Non	Oui	Non	nd	Oui	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Oui	Non	Oui	Oui
<i>Genèse</i> (Philippe Lesage, 2019)	Non	Une	Non	Non	Non	nd	Non	Non	Non	Non	Non	Oui et non	Oui	Non	Non	Oui	Non
<i>Gina</i> (Denys Arcand, 1975)	Non	Une pénétration, plusieurs atouchements	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Oui	Oui	Oui (eux)	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui
<i>Incendies</i> (Denis Villeneuve, 2010)	Non	Une visible (agression sexuelle comme technique de torture)	Non	Oui	Oui	Non	Oui	Oui	Non	Non	Non	Non	Oui	nd	Non	Non	Non
<i>Mirage (Le)</i> (Ricardo Trogi, 2015)	Non	Deux	Non	Non	Non	Non	Oui	Non	Non	Non	Non	Oui	Oui	Non	Non	Oui	Non
<i>Mourir à tue-tête</i> (Anne Claire Poirier, 1979)	Oui	Une visible, plusieurs mentionnées	Non	Non	Non	Non	Non	Oui	Oui	Non	Non	Oui (lui)	Oui	Non	Non	Non	Oui
<i>Nelly</i> (Anne Émond, 2016)	Non	Deux	Non	Oui (en partie)	Non	Non	nd	Non	Non	Non	Oui	Non	Oui	Non	Non	Non	Oui
<i>Nôres (Les)</i> (Jeanne Lebiam, 2020)	Oui et non	Une	Oui (envers Manu)	Non	Oui	Oui	Oui	Oui	Non	Non	Non	Non	Oui	Oui	Non	Non (mais image d'elle très esthétique)	Oui
<i>Party (Le)</i> (Pierre Faladeau, 1990)	Non	Une visible, plusieurs mentionnées	Non	Non	Non	Non	Non	Oui	Non	Non	Oui	nd	Oui	Non	Oui	Non (banalisé)	Oui
<i>Petite fille qui aimait trop les allumettes (La)</i> (Simon Lavoie, 2017)	Non	Une, une tentative	Non	Oui	Oui	Oui	Oui	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Oui	Oui	Non	Non
<i>Post Mortem</i> (Louis Bélanger, 1999)	Non	Une	Non	Non	Non	Non	Non	Oui	Non	Non	Oui et non (séduction pour voler)	Non	Oui	Non	Non	Oui	Oui
<i>Rage de l'ange (La)</i> (Dan Bigras, 2006)	Non	Trois	Non	Non	Non	Oui	Oui	Non	Non	Non	Oui	Oui et non	Oui	Non	Non	Non (instrumentalisé de manière misérabiliste)	Non
<i>Rebelle</i> (Kim Nguyen, 2012)	Oui et non	Une visible, plusieurs mentionnées	Non	Non	Oui	Oui	Oui	Non	Non	Oui	Non	Oui (lui)	Oui	Oui	Non	Non	Oui
<i>Rivière sans repos (La)</i> (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019)	Non	Une	Non	Oui	Oui	nd	Non	Non (militaire)	Non	Non	Non (mais l'agresseur lui offre de l'argent)	Non	Non	Oui	Non	Non	Non
<i>Sept jours du talion (Les)</i> (Podz, 2010)	Oui et non	Une, trois autres mentionnées	Non	Oui	Non	Oui	Non	Oui	Non	Oui	Non	Non	Oui	Non	Non	Non	Non
<i>Séraphin : un homme et son péché</i> (Charles Binamé, 2002)	Non	Quatre	Non	Oui	Oui	nd	Oui	Non	Non	Oui et non	Non	Non	Non	Oui	Oui	Non	Non
<i>Souvenirs intimes</i> (Jean Beaudin, 1999)	Oui	Une	Non	Oui	Oui	Oui	Non	Non	Non	Oui et non	Non	Oui	Oui	Non	Non	Oui	Oui
<i>Un zoo la nuit</i> (Jean-Claude Lauzon, 1987)	Non	Deux	Non	Non	Non	Non	Oui	Non	Non	Oui (Marcel) et non (Julie)	Oui	Non	Oui	Non	Non	Oui (romantisation avec Julie)	Non
<i>Viol d'une jeune fille douce (Le)</i> (Gilles Carle, 1968)	Non	Une	Oui (envers le faux père)	Non	Non	Non	Non	Oui	Non	Non	Non	Non	Oui	Oui	Oui	Non (caché mais spectacularisé)	Non
<i>Yellowknife</i> (Rodrigue Jean, 2002)	Non	Deux	Non	Non	Non	Non	nd	Non (autre raison)	Non	Oui	Non (d'autres personnages)	Oui	Oui	Oui	Non	Oui (traitement esthétique particulier)	Oui

Annexe V. Correspondance avec les mythes et stéréotypes de la culture du viol

Titre du film	La victime ment	Non veut dire oui	La nuit	Pulsions incontrôlables	«Troubles mentaux»/monstre/porc	Agresseur.euse inconnu.e	Lieu inconnu/public	Devoir conjugal	Utilisation de la force physique	La victime résiste physiquement	Verbalisation du refus	Plainte portée immédiatement après	Interracial	Victime idéale (Crédibilité de la victime)	Mettre l'accent sur la vie de l'agresseur
<i>10/12</i> (Podz, 2010)	Non	Non	Non	Oui	Oui	Non	Oui	Non	Non	Non	Non	Oui	Non	Oui (enfant vulnérable)	Oui
<i>Acrobate (L')</i> (Rodrigue Jean, 2020)	Non	Oui	Non	Oui	nd	Oui	Oui	Non	Non	Non	Oui et non	Non	Non	Non (homme qui reçoit une fellation)	Oui (à égalité)
<i>Affaire Dumont (L')</i> (Podz, 2012)	Oui et non (doute)	Non	Oui et non	Oui et non (les prisonniers)	Oui	Oui et non	Non	Non	Oui	Oui (Dumont) et non	Non	Non	Non	Oui (les enfants) et non (la femme qui doute; Michel en prison)	Oui
<i>Anna</i> (Charles Olivier Michaud, 2015)	Non	Non	Non	Non	Oui	Oui	Oui	Non	Oui	Oui	Non	Oui et non	Oui et non	Non (travail du sexe et Anna qui se met en danger)	Non
<i>Antoine et Marie</i> (Jimmy Larouche, 2015)	Non (jeu avec le stéréotype)	Non (jeu avec le stéréotype)	Oui	Oui	Non	Non	Non	Oui	Non	Non	Non	Non	Non	Non (elle est sexuelle)	Oui (à égalité)
<i>Bons débarras (Les)</i> (Francis Mankiewicz, 1980)	Oui (Manon)	Oui (harcèlement)	Oui et non	nd	Oui (Guy) et non	Non	Non	Non	nd	Oui	Oui et non	Non	Non	Oui (Vian-Vachon) et non	Oui et non (en partie)
<i>Collectionneur (Le)</i> (Jean Beaudin, 2002)	Non	Non	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui et non	Non	Oui	Oui (Josée)	Non	Non	Non	Oui (les deux blondes) et non (Josée)	Oui et non (en partie)
<i>Dérive</i> (David Uloth, 2019)	Non	Non	Oui	Oui	Oui	Non	Non	Non	Oui	Oui	Oui	Non	Non	Non (consommation de drogue, va voir l'homme chez lui)	Non
<i>Elles étaient cinq</i> (Ghislain Côté, 2004)	Non	Non	Non	Oui	Oui	Oui	Oui	Non	Oui	Oui	Oui (on ne le voit pas)	Non	Non	Non (autostop)	Non
<i>Emporte-moi</i> (Léa Pool, 1999)	Non	Non	Oui et non	nd	Oui	Oui et non (boulangier)	Oui	Non	Oui	Oui (attouchements) et non	Oui et non	Non	Non	Oui (enfant) et non (travail du sexe pour un soir)	Non
<i>Fous de Bassan (Les)</i> (Yves Simoneau, 1986)	Non	Oui	Oui et non	Oui	Non	Non	Oui et non	Non	Oui	Oui et non (Nora)	Oui et non	Non	Non	Oui et non	Oui
<i>Genèse</i> (Philippe Lesage, 2019)	Non	Non	Oui	Non	Non	Oui	Oui	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non (elle a bu, elle embrasse son agresseur avant)	Non
<i>Gina</i> (Denys Arcand, 1975)	Non	Non	Oui	Non	Oui	Non	Oui et non	Non	Oui	Oui	Oui (bar) et non	Non	Non	Non (travailleuse du sexe)	Non
<i>Incondies</i> (Denis Villeneuve, 2010)	Non	Non	Non	Non	Oui	Non	Non	Non	nd	nd	nd	Non	Non	Non (prisonnier)	Oui et non
<i>Mirage (Le)</i> (Ricardo Trogi, 2015)	Non	Oui	Oui et non	Oui	Non	Non	Non	Non	Non	Oui (Roxanne) et non	Oui et non	Non	Non	Non (jeux de séduction)	Oui
<i>Mourir à tue-tête</i> (Anne Claire Poirier, 1979)	Non (jeu avec le stéréotype)	Non	Oui	Non	Oui et non	Oui et non	Oui	Non	Oui et non	Non	Non	Oui	Non	Oui (infirmière) et non	Non
<i>Nelly</i> (Anne Émond, 2016)	nd	Non	Non	Non	Oui (l'inconnu) et non (l'habitué)	Oui (l'inconnu) et non (l'habitué)	Non	Non	Oui (l'inconnu) et non (l'habitué)	Oui (l'inconnu) et non (l'habitué)	Oui et non	Non	Non	Non (travailleuse du sexe)	Non
<i>Nôtres (Les)</i> (Jeanne Leblanc, 2020)	Oui	Non	nd	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non	nd	Non	Non	Oui (enfant) et non (elle ment sur l'identité de l'agresseur)	Non
<i>Party (Le)</i> (Pierre Falardeau, 1990)	Non	Non	Oui (en soirée)	Non	Oui et non	Oui	Oui	Non	Oui	Non	Non	Non	Non	Non (travailleuse du sexe)	Oui (les conditions des prisonniers)
<i>Petite fille qui aimait trop les allumettes (La)</i> (Simon Lavoie, 2017)	Non	Non	Non	Oui	Oui	Non	Non	Non	Oui	Oui	Non	Non	Non	Non (ambiguïté de genre, reclus de la société)	Non
<i>Post Mortem</i> (Louis Bélanger, 1999)	Non	Non	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Non	Non	Non	nd	Oui (plainte retirée)	Non	Non (criminelle)	Oui (à égalité)
<i>Rage de l'ange (Le)</i> (Dan Bigras, 2006)	Non	Non	Oui et non	Non	Oui et non	Oui et non	Oui et non	Non	Oui	Non	Non	Non	Non	Oui (enfant) et non (travail du sexe)	Non
<i>Rebelle</i> (Kim Nguyen, 2012)	Non	Non	Oui	Oui	Oui	Non	Non	Oui	Oui	Non (planifié pour sa vengeance)	Non	Non	Non	Oui (enfant, traumatisme) et non (sorcière, violente)	Non
<i>Rivière sans repos (La)</i> (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, 2019)	Non	Non	Non	Non	Non	Oui	Oui	Non	Oui	Non	Non	Non	Oui	Non (autochtone, a échangé des regards avec lui)	Non
<i>Sept jours du talon (Les)</i> (Podz, 2010)	Non	Non	nd	Oui	Oui	Oui	Oui	Non	nd	nd	nd	Oui (portée disparue)	Non	Oui	Non
<i>Séraphin : un homme et son péché</i> (Charles Binamé, 2002)	Non	Non	Oui et non	Oui	Oui	Non	Non	Oui	Non	Non	Non	Non	Non	Oui et non	Oui (à égalité)
<i>Souvenirs intimes</i> (Jean Beaudin, 1999)	Non	Non	Oui	Non	Oui	Non	Non	Non	Oui	Oui (au début)	Oui	Non	Non	Oui et non	Oui (à égalité)
<i>Un zoo la nuit</i> (Jean-Claude Lauzon, 1987)	Non	Oui	Oui	Oui (Julie) et non (prison)	Oui	Oui et non (Julie)	Oui (Julie) et non	Non	Oui	Oui (Marcel) et non (Julie)	Oui	Non	Non	Non	Oui
<i>Viol d'une jeune fille douce (Le)</i> (Gilles Carle, 1968)	Oui et non	Non	Non	Non	Oui et non	Oui	Oui	Non	Oui	nd	nd	nd	Non	Non (autostop)	Oui
<i>Yellowknife</i> (Rodrigue Jean, 2002)	Non	Oui	Oui	Oui	Oui	Non	Oui	Non	Non	Non	Oui	Non	Non	Non	Non