



HAL
open science

Les problèmes de l'analyse de la violence sexuelle dans les fictions de grande diffusion : le cas de Law & Order: Special Victims Unit

François-Ronan Dubois

► To cite this version:

François-Ronan Dubois. Les problèmes de l'analyse de la violence sexuelle dans les fictions de grande diffusion : le cas de Law & Order: Special Victims Unit . Lydie Bodiou; Myriam Soria; Frédéric Chauvaud; Ludovic Gaussoit; Marie-José Grihom. Le corps en lambeaux. Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes, Presses Universitaires de Rennes, pp.293-301, 2016, 978-2-7535-5025-4. halshs-01591018

HAL Id: halshs-01591018

<https://shs.hal.science/halshs-01591018>

Submitted on 20 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dubois, François-Ronan. « Les problèmes de l'analyse de la violence sexuelle dans les fictions de grande diffusion : le cas de *Law & Order: Special Victims Unit* ». *Le corps en lambeaux. Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes*. Lydie Bodiou, Frédéric Chauvaud, Ludovic Gaussot, Marie-José Grihom et Myriam Soria, dir. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016. 293-301.

Les problèmes de l'analyse de la violence sexuelle dans les fictions de grande diffusion : le cas de *Law & Order: Special Victims Unit*

La réflexion sur le rôle des représentations médiatiques de très grande diffusion dans le développement, la reproduction ou, de manière plus prospective, la résorption des violences sexuelles en général et singulièrement des violences sexuelles faites aux femmes, occupe depuis longtemps une place centrale dans les propositions des différentes mouvances féministes quant à l'organisation de la culture. J'ai par exemple récemment rappelé, dans mon ouvrage *Introduction aux porn studies*¹, les différentes positions féministes, parfois radicalement opposées, en matière de censure de la pornographie, durant la seconde moitié du XX^e siècle. Aux États Unis, des intellectuelles comme Andrea Dworkin², Catharine MacKinnon³ ou Robin Morgan, à qui l'on doit la célèbre formule « Pornography is the theory, rape is the practice »⁴, ont participé au développement de perspectives analytiques critiques sur ces représentations médiatiques. Ces perspectives, même marquées par le féminisme, n'ont pas toujours fonctionné comme des confirmations des propositions de Dworkin, MacKinnon, Morgan ou d'autres. Au contraire, des chercheuses de première importance, parmi lesquelles il est impossible de ne pas citer Linda Williams, autrice de l'ouvrage fondateur *Hard Core*⁵, ont remis en question les conclusions univoques et à leurs yeux simplificatrices des premières critiques féministes dans le domaine des analyses médiatiques.

Ce débat interne n'ôte rien au rôle fondateur de ces premières entreprises intellectuelles. Elles ont conduit à l'acceptation large, au sein de la communauté académique, d'une modélisation générale. Il y aurait des actes, qui seraient l'expression de comportements, eux-mêmes conditionnés par des représentations. Ces représentations, elles, sont validées et produites par la culture. Par exemple, l'acte de viol est l'expression d'un comportement misogyne rendu possible par l'abondance des représentations avilissantes de la femme, qui sont les symptômes d'un certain type de culture, la culture du viol⁶. Les représentations médiatiques ne sont ni les seuls symptômes, ni les seuls agents de cette culture du viol, pas plus que le viol, tel qu'il est juridiquement défini dans tel ou tel pays, n'est la seule conséquence de cette culture. Le harcèlement de rue est un autre exemple.

Cette présentation extrêmement déterministe des relations entre les représentations médiatiques, une hypothétique culture généralement partagée et les comportements des individus n'a pas été sans susciter de nombreuses perplexités puis de nombreux reproches, y compris au sein même des mouvements féministes. À bien des égards, elle paraissait pour le moins abstraite, si ce

¹ F.-R. DUBOIS, *Introduction aux porn studies*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.

² Voir son premier ouvrage sur la question : A. DWORKIN, *Pornography: Men Possessing Women*, Londres, Women's Press, 1981.

³ Voir la contribution la plus importante de MacKinnon, dans la pénalisation de la pornographie : C. MACKINNON et A. DWORKIN, *In harm's way: the pornography civil rights hearings*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

⁴ R. MORGAN, *Going Too Far: The Personal Chronicle of a Feminist*, New York, Random House, 1977, p. 169.

⁵ L. WILLIAMS, *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* [1989], Oakland, University of California Press, 1999.

⁶ Le terme s'impose dans les années 1970 avec son utilisation dans un ouvrage fondateur : N. CONNELL et C. WILSON, *Rape: The First Sourcebook for women*, New York, New American Library, 1974.

n'était spéculative : les exemples sélectionnés pour prouver le caractère systématiquement misogyne de cette hypothétique culture partagée faisaient bon marché de la diversité et de la spécificité des documents concernés, de leurs particularités techniques, génériques, subculturelles, etc⁷. En d'autres termes, d'un côté, la théorie manquait cruellement de souplesse au regard des faits dont elle entendait rendre compte. De l'autre, elle avait tendance à devenir conceptuellement si lâche qu'elle en était parfaitement inopérante. Dans un article de 1994, Judith Butler a mis en évidence la fragilité conceptuelle des formulations de MacKinnon⁸ et Ian Halley, en 2004, a démontré combien cette fragilité entamait l'efficacité des dispositions juridiques et législatives déduites de la présentation théorique⁹.

Ces objections, tant sur le versant documentaire que sur le versant conceptuel, ont conduit une partie de la communauté académique intéressée par l'analyse féministe ou critique des objets médiatiques à accorder une attention plus précise à l'histoire, à la description et à l'interprétation de ces objets, c'est-à-dire à prendre ce que l'on pourrait qualifier, au moins dans certains domaines d'études, un tournant documentaire. Ce tournant documentaire n'a pas été sans rencontrer ses propres apories. Elles sont trop nombreuses pour être systématiquement citées ici, mais j'en évoquerai au moins deux. La première a été de constater en effet la grande diversité des documents médiatiques et la difficulté considérable à en induire une théorie aussi générale que celle de la culture du viol. La production de principes généraux et la formulation de maximes d'action sont alors devenues des entreprises extrêmement complexes. Le versant théoricien de ce qui correspond alors à la troisième vague du féminisme s'est peu à peu plongé dans des raffinements conceptuels complètement opaques — ce qui a alimenté la critique des générations précédentes, comme les témoignages recueillis par Miriam E. David dans son récent ouvrage l'ont bien fait sentir¹⁰. La seconde aporie est le revers d'une médaille : en s'intéressant à des documents divers, la communauté académique a redonné voix à des sous-cultures très marginales (au moins en termes de visibilité) et réduites au silence depuis longtemps, y compris par le féminisme de seconde vague, mais la place de ces documents subversifs et alternatifs dans le discours académique a réduit d'autant plus celle de la critique des documents de grande diffusion, conduisant à effacer les problèmes bien réels soulignés par les générations précédentes.

Parmi ces documents, les séries télévisées de la franchise *Law & Order* offrent un matériau utile par son ambiguïté. Il m'a d'abord semblé qu'une description adéquate des représentations que cette franchise très particulière — j'y reviendrai — proposait des acteurs de la violence sexuelle constituerait un document intéressant pour la réflexion commune, mais en parcourant la (brève) bibliographie critique consacrée spécifiquement à cet objet, j'ai vite compris qu'il était impossible de détacher ce propos des considérations méthodologiques qui précèdent. Alors que j'étudiais ces questions, je travaillais au même moment sur différents projets qui croisaient en partie les préoccupations de ce volume : un article et une note de recherche sur la pornographie, qui ont conduit à la rédaction, durant l'été 2013, de mon ouvrage introductif et d'autres recherches, plus formelles, sur les séries télévisées et leurs conditions d'interaction et de réaction avec le public¹¹. Ces recherches ont conduit à des discussions avec des consœurs et des confrères, pour la plupart de formation exclusivement littéraire, à des entrevues avec des journalistes, à l'occasion de la parution de l'ouvrage au printemps dernier, et à des conversations avec d'autres connaissances, dont le profil n'était pas du tout académique. Toutes ces interactions ont été extrêmement

⁷ Voir par exemple les critiques adressées par Williams à MacKinnon dans : L. WILLIAMS, « Porn Studies: Proliferating Pornographies On/Scene: An Introduction », *Porn Studies*, Durham, Duke University Press, 2004.

⁸ J. BUTLER, « Against Proper Objects », *differences*, 6.2-3, 1994, p. 1-26.

⁹ I. HALLEY, « Queer Theory By Men », *Duke Journal of Gender Law & Policy*, 11.7, 2004, p. 7-53.

¹⁰ M. E. DAVID, *Feminism, Gender and Universities. Politics, Passion and Pedagogies*, Farnham, Ashgate, 2014.

¹¹ À ce propos, voir : F.-R. DUBOIS, « Organisation proleptique et clôture narrative dans les séries télévisées », *Écrans*, 4, 2015, à paraître.

précieuses, parce qu'elles m'ont permis d'identifier au moins deux difficultés principales à une pareille entreprise, l'une d'ordre idéologique, l'autre d'ordre formel.

La difficulté d'ordre formelle, d'abord, est la propension à considérer les objets médiatiques comme des productions fermées. Je ne reviendrai pas ici sur la distinction entre texte fermé et texte ouvert qui a animé une partie des disciplines interprétatives ces dernières décennies et sur laquelle, en matière de séries télévisées, on pourra consulter la présentation claire et synthétique qu'en a donné Mélanie Lallet dans l'introduction à son récent ouvrage¹². La question de la production ouverte ou fermée est légèrement différente ; je l'évoque en détail dans l'article que j'ai cité plus haut. Pour faire simple, elle distingue les documents qui sont produits et diffusés d'un bloc (par exemple les films ou bien de nombreux romans, des essais, des livres de philosophie) et les documents qui sont produits et diffusés de manière sérielle (les feuilletons romanesques dans les journaux du XIX^e siècle ou les séries télévisées). Les premiers sont des productions fermées, les seconds des productions ouvertes. Or, les productions ouvertes n'ont pas simplement pour spécificité d'avoir encore du discours à produire mais aussi de devoir en permanence justifier commercialement la production de leur discours futur sur la base du succès de leur discours passé. En d'autres termes, il faut que ça marche pour qu'on continue à produire. Les productions ouvertes sont donc, par nécessité commerciale, réactives à la réception du public. Elles ne peuvent ainsi pas être conçues comme un instrument univoque d'imposition idéologique — ce qui ne veut pas dire qu'elles ne peuvent pas fonctionner comme un instrument idéologique : elles sont formées par les conceptions du public tout autant qu'elles les forment.

La difficulté d'ordre idéologique, ensuite, est simple à comprendre parce qu'elle n'a rien d'inédit : il s'agit de l'habitude intellectuelle de tenir toutes les productions culturelles comme des vecteurs de conservatisme ou de réaction. Par exemple, tout film hollywoodien est nécessairement sexiste, toute série télévisée est le reflet d'une société patriarcale et ainsi de suite. Que ces jugements paraissent exacts dans de très nombreux cas n'ôte rien au fait que certaines productions centrales des industries culturelles concernées, notamment de la télévision étasunienne, ont donné lieu à des analyses beaucoup plus nuancées et complexes. On peut consulter à titre indicatif, par exemple, l'article d'Irene Karras sur *Buffy*¹³ ou, plus récemment, le remarquable ouvrage de Linda Williams sur *The Wire*¹⁴. Ces deux études, parmi de nombreuses autres, montrent que l'imposition (éventuelle) d'un message idéologique conservateur n'est ni nécessaire, ni opérante. À vrai dire, en 2004, l'article consacré à la réception politique de la série britannique *Doctor Who* par ses téléspectateurs, publié par Alan McKee a souligné la plasticité de l'objet médiatique aux réceptions diverses et même contradictoires¹⁵. La thèse de Virgine Marcucci sur *Desperate Housewives* aboutit aux mêmes conclusions¹⁶.

Toutes ces considérations ne sont absolument pas anodines pour qui entend traiter de la franchise *Law & Order*. Si les téléspectateurs français ne la connaissent guère que pour les diffusions en désordre proposées par la chaîne TF1, cette franchise, créée en 1990 pour la NBC par Dick Wolf, est l'une des plus populaires de la télévision étasunienne. Elle regroupe cinq séries centrales et son univers est occupé par encore 7 autres productions télévisuelles, pour un total de 13 programmes, sans compter les apparitions ponctuelles de certains de ses personnages dans

¹² M. LALLET, *Il était une fois... le genre. Le féminin dans les séries animées françaises*, Bry-sur-Marne, Institut National de l'Audiovisuel, 2014.

¹³ I. KARRAS, « The Third Wave's Final Girl: *Buffy the Vampire Slayer* », *thirdspace: a journal of feminist theory & culture*, 2, 2002, en ligne.

¹⁴ L. WILLIAMS, *On The Wire*, Durham, Duke University Press, 2014.

¹⁵ A. MCKEE, « Is *Doctor Who* political? », *European Journal of Cultural Studies*, 7.2, 2004, p. 201-217.

¹⁶ V. MARCUCCI, *Desperate Housewives. Un plaisir coupable*, Paris, presses Universitaires de France, 2012.

d'autres fictions, comme *The Wire*¹⁷. Parmi tous ces programmes, la série *Law & Order: Special Victims Unit*, diffusée en France sous le titre *New York Unité Spéciale* sur TF1¹⁸, commencée en 1999 et toujours en production, après 16 saisons, a presque toujours figuré, depuis son lancement, dans les 50 programmes les plus regardés de la télévision étasunienne pour sa case horaire, oscillant entre 15 et 8 millions de téléspectateurs pour son audience nationale légale et immédiate, c'est-à-dire sans compter son exportation, son piratage et la vente de DVDs et de téléchargeables. Ce succès populaire s'accompagne d'un succès professionnel dont les 28 récompenses et les 49 nominations non-récompensées sont un signe indubitable. Or, la série *SVU* est la seule série policière étasunienne à s'intéresser principalement aux crimes sexuels.

Le succès de la série *SVU* et, plus largement, de la franchise, n'est pas la seule raison de l'intérêt (ponctuel, certes) qu'elle a suscité chez certains commentateurs académiques. La franchise est également célèbre pour l'idéologie et les méthodes de son créateur et *showrunner*, c'est-à-dire, en gros, auteur principal, Dick Wolf. Celui-ci est un Républicain affiché et, en quelque sorte, l'envers Républicain du célèbre *showrunner* Démocrate, Aaron Sorkin, responsable entre autres de *The West Wing* et *The Newsroom*. Les séries policières de Wolf comportent un certain nombre de propositions politiques quant au fonctionnement du système juridique et elles constituent à ce titre un excellent terrain d'analyse pour l'interaction entre discours idéologique et fiction médiatique de grande diffusion. Du point de vue des méthodes d'écriture, Dick Wolf adopte une stratégie typique du feuilleton depuis le XIX^e siècle au moins, celle du *ripped from the headlines*¹⁹. Elle consiste à fonder la plupart des épisodes sur un fait divers réel à partir duquel le ou les scénaristes développent leurs propres versions des événements. Cette méthode d'écriture, en mettant étroitement en rapport réalité et fiction, au point de tenter parfois d'en effacer les différences, renforce encore la théorie d'une effectivité culturelle des fictions de grande diffusion²⁰.

Le rapport de la série avec le fait divers, sa structure très épisodique, son succès critique, l'importance de l'orientation idéologique de son concepteur sont autant de facteurs qui font sentir les difficultés posées par les deux problèmes que j'ai évoqués plus tôt : la caractèrè de production ouverte et l'indécidabilité *a priori* de la réception idéologique de la série. Je connais au moins trois tentatives récentes de mise en évidence du contenu idéologique de *Law & Order* (spécifiquement ou avec d'autres programmes)²¹ :

1. L'article publié en 2006 par Lisa M. Cuklanz et Sujata Moorti, « Television's 'New' Feminism: Prime-Time Representations of Women and Victimization »²²,

¹⁷ Ces séries sont, avec leur dates originales de diffusion : *Law & Order* (1990-2010), *Law & Order: Special Victims Unit* (1999-en cours), *Law & Order: Criminal Intent* (2001-2011), *Law & Order: Trial By Jury* (2005-2006), *Law & Order: LA* (2010-2011), *Homicide: Life on the Street* (1993-1999), *New York Undercover* (1994-1998), *Deadline* (2000-2001), *Conviction* (2006), *In Plain Sight* (2008-2012), *Chicago Fire* (2012-en cours), *Chicago P.D.* (2014-en cours) et *Chicago Med* (annoncée 2015-en cours).

¹⁸ La chaîne française s'est d'ailleurs fort inspirée des méthodes commerciales de la franchise étasunienne. Voir : V. PETITJEAN, « Sériation et logique de marque ou comment fidéliser les téléspectateurs : l'exemple de TF1 », *Entrelacs*, H.S., 2008, en ligne.

¹⁹ M. C. COLLINS, « Ripped from the headlines: the use of real crime in *Law & Order* », *Journal of the Institute of Justice & International Studies*, 9, 2009, p. 88-97.

²⁰ S. ESCHHOLZ, M. MALLARD et S. FLYNN, « Images of prime time justice: a content analysis of *NYPD Blue* and *Law & Order* », *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 10.3, 2004, p. 161-180.

²¹ Il faut ajouter à ces articles un quatrième, dont le propos est moins idéologique : M.-S. VALZEMA, « Violences sexuelles : du corps étranger à l'étrangeté des corps », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 4, 2014, en ligne.

²² L. M. CUKLANZ et S. MOORTI, « Television's 'New' Feminism: Prime-Time Representations of Women and Victimization », *Critical Studies in Media Communication*, 23.4, 2006, p. 302-321.

2. L'article publié en 2007 par Sarah Britto, Tycy Hughes, Kurt Saltzman et Colin Stroh, « Does 'Special' Mean Young, White and Female? Deconstructing the Meaning of 'Special' in *Law & Order: Special Victims Unit* »²³,
3. L'article publié en 2010 par Mariza Bianconcini Teixeira Mendes, « Em busca de domínio perdido : análise semiótica dos valores ideológicos contidos nos seriados policiais da USTV »²⁴.

Ces trois articles proposent un consensus représentatif de l'articulation entre les deux mouvances féministes que j'ai décrites pour commencer. Alors que les représentations du viol féminin à la télévision étasunienne se sont longtemps caractérisées par leur irréalisme et leur orientation masculine, la série *SVU* se détache de la formule du genre, tout en posant ses propres problèmes. La formule est décrite par Cuklanz et Moorti :

In the 1970s and 1980s, detective programs depicted rape within a formulaic frame. Narratives featured brutal stranger attacks that were accompanied by extreme violence: victims were rendered mute and helpless by the attack; and detectives avenged rape by capturing and killing the perpetrators. (306)

À l'inverse, *SVU* explore la diversité des situations de viol et le caractère parfois indécidable de celle-ci. Cette série est statistiquement exempte des deux principaux reproches d'irréalisme adressés à la formule traditionnelle de la télévision étasunienne, comme le souligne Britto et al. : l'accent est porté sur les conséquences psychologiques plutôt que les conséquences physiques, plus spectaculaires mais en réalité plus rares, et les viols commis par des proches plutôt que des étrangers y sont, comme dans la réalité, beaucoup plus importants en nombre. Par ailleurs, Britto et al. soulignent le racisme inhérent à la culture audiovisuelle américaine en matière de représentation sexuelle, en cela que l'immense majorité de ses criminels sexuels sont des hommes blancs. À ce versant positif du consensus académique se joignent cependant des critiques sur le sexisme persistant de la série, qui représenterait par exemple plus de victimes hommes que femmes, une inexactitude de la modélisation proposée par Britto et al. à mon avis, qui ne réserve pas de traitement spécifique aux crimes pédophiles, pourtant extrêmement nombreux, ni ne distingue clairement les victimes-coupables (à savoir, les violeurs tués) des victimes-innocentes (les hommes, les femmes et les enfants violés).

En réalité, ces biais tiennent à la question posée et à son caractère, en réalité, purement académique et un peu simpliste : est-ce que *Law & Order: SVU* est un programme féministe ? Si cette question est d'un grand intérêt pour résoudre des débats internes au féminisme académique et aux études médiatiques plus largement, par exemple sur l'histoire de la télévision étasunienne, sur l'orientation idéologique des textes médiatiques de grande diffusion, sur le rôle du post-féminisme dans la production culturelle du début du XXI^e siècle et ainsi de suite, elle n'a en fait pas de véritable pouvoir explicatif. Je dois dès lors faire un *mea culpa* : en me proposant de rentrer dans ce débat, comme j'en avais initialement l'intention, je n'aurais guère fait que fournir à l'évidence en prouvant que oui, *SVU* est une série un peu plus féministe que les précédentes, mais que non, elle n'est pas une production militante, comme si la NBC pouvait produire un manifeste de la MLF. On objectera peut-être qu'il existe de nombreuses séries très progressistes. Je me permets de renvoyer ici à mon article consacré à la carrière de Tina Fey, célèbre humoriste étasunienne et également *showrunner* de la série autobiographique *30 Rock*, consacrée à et diffusée sur la NBC, justement²⁵. Dans cet article, je souligne au détour d'une démonstration que si *30 Rock* est nettement

²³ S. BRITTO, T. HUGHES, K. SALTZMAN et C. STROH, « Does 'Special' Mean Young, White and Female? Deconstructing the Meaning of 'Special' in *Law & Order: Special Victims Unit* », *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 14.1, 2007, p. 39-57.

²⁴ M. B. TEIXEIRA MENDES, « Em busca do domínio perdido. Análise semiótica dos valores ideológicos contidos nos seriados policiais da USTV », *Acta Semiótica et Lingvistica*, 15.1, 2012, p. 23-33.

²⁵ F.-R. DUBOIS, « L'autoreprésentation du scénariste dans la série télévisée : Tina Fey et *30 Rock* », *Télévision*, 6, 2015, p. 131-142.

influencée par les conceptions féministes et Démocrates de Tina Fey, la série ne s'en caractérise pas par une ambiguïté idéologique moins grande.

On l'aura compris, la question qui m'occupe alors ici est devenue moins celle du sexisme ou du féminisme de *SVU* que de l'articulation entre les théories et analyses académiques, d'un côté, et de l'autre l'action politique, instituée ou militante — une question à laquelle le dispositif de cet ouvrage invite tout particulièrement. Lors de certaines entrevues pour la presse données à la parution de mon ouvrage sur la pornographie, des journalistes m'ont demandé si j'estimais que la pornographie devait être moins censurée, puisqu'il apparaissait clairement que j'étais opposé à sa condamnation morale systématique. Devant de semblables questions, comme devant *SVU*, il est difficile à l'analyse de ne pas se sentir impuissant et surtout infondé à proposer une quelconque action politique. En vérité, je ne crois pas que les modélisations d'analyse culturelle fassent de analystes des experts de la culture nécessairement plus compétents que les téléspectateurs étudiés par Marcucci, McKey ou Mélanie Bourdaa, plus récemment, dans sa thèse sur l'interactivité télévisuelle autour de *Battlestar Galactica*²⁶. Il faut se demander par exemple ce que l'évaluation du sexisme éventuel de *SVU*, ou bien de son féminisme, dont on a compris j'espère qu'elle repose sur une modélisation des phénomènes médiatiques, une certaine théorie de la culture (culture du viol vs. culture post-moderne par exemple), devrait avoir comme conséquences d'un point de vue politique. Interdire les programmes féministes ? Financer des programmes féministes ? Face à une pareille alternative, il est difficile de ne pas songer à cette lettre adressée par Paul Feyerabend à Vergani, Shinoda et Kesler en 1985 et publiée dans la traduction française de *Farewell to Reason*, en 1989²⁷. Feyerabend y décrit en termes assez vifs la méfiance que lui inspire toute gestion intellectualiste de la culture et les prétentions des chercheurs académiques à exercer un magister moral sur la culture, *via* la politique. Je ne dis pas du tout que cette prétention est partagée dans cet ouvrage, à vrai dire je n'en sais rien, mais elle est assurément infusée dans certains développements du féminisme académique contemporain critiqués par les femmes que Miriam E. Davi a interrogées, dans l'ouvrage cité plus haut.

Je ne saurais donc proposer ici qu'une conclusion décevante. À l'aune de l'histoire des analystes féministes des productions médiatiques et des études de réception les plus récentes de ces productions, tout comme des quelques productions critiques sur *Law & Order: SVU*, dont le statut particulier en fait à bon droit un exemple particulièrement représentatif, je ne crois pas qu'il y ait aucune manière de traiter strictement ces productions comme des indicateurs de l'esprit du temps qui n'aboutisse pas au soulignement d'évidences. Je ne crois pas non plus, en raison des structures de production et des propriétés formelles de la sérialité audiovisuelle, qu'aucune action politique concertée, hiérarchique et institutionnelle puisse avoir sur elle d'autres effets que l'échec commercial rencontré par des initiatives pédagogiques du même genre.

D'un point de vue plus strictement académique, les problématiques les plus atypiques posées par un document comme *SVU* concernent en réalité moins les victimes des violences sexuelles que les agents de celles-ci, leur criminalisation, leur incarcération et leur éventuelle intégration à la société. Or, ces questions sont entièrement différentes de celles soulevées par une analyse féministe et elles ne peuvent pourtant pas être posées en dehors des cadres de référence de celles-ci. C'est pourquoi la recherche que je proposais d'abord, pour être à peu près compréhensible, ne pouvait s'épargner ce long détour, qui ne sera jamais qu'une introduction.

²⁶ On consultera notamment l'article suivant : M. BOURDAA, « 'Taking a break from all your worries' » : *Battlestar Galactica* et les nouvelles pratiques télévisuelles des fans », *Questions de communication*, 22, 2012, p. 235-250.

²⁷ P. FEYERABEND, « Le pluralisme culturel ou le meilleur (et le plus monotone) des mondes ? », *Adieu la Raison* [1987], Paris, Seuil, 1989, p. 311-318.