



HAL
open science

Penser la culture du viol à travers la fiction : la série Sambre comme espace de réflexivité

Anaëlle Guérin

► **To cite this version:**

Anaëlle Guérin. Penser la culture du viol à travers la fiction : la série Sambre comme espace de réflexivité. Sciences de l'information et de la communication. 2025. <dumas-05416903>

HAL Id: dumas-05416903

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-05416903v1>

Submitted on 15 Dec 2025

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.



Copyright - All rights reserved

Mémoire de Master 2

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Médias

Option : Médias, innovation et création

Penser la culture du viol à travers la fiction La série *Sambre* comme espace de réflexivité

Responsable de la mention information et communication
Professeur Pascal Froissart

Tuteur universitaire : Guillaume Le Saulnier

Nom, prénom : GUÉRIN Anaëlle

Promotion : 2024-2025

Soutenu le : 15/09/2025

Mention du mémoire : Très bien

REMERCIEMENTS

Un grand merci à mon tuteur pédagogique Guillaume Le Saulnier de m'avoir accompagnée tout au long de ce travail de recherche, avec pertinence, confiance et enthousiasme. Nos échanges m'ont permis de questionner et d'articuler mes réflexions, de m'orienter vers des ressources bibliographiques éclairantes, et de prendre goût au travail de recherche.

Merci à ma tutrice professionnelle Carole Le Berre, conseillère de programmes en fiction française chez France Télévisions, qui a sélectionné et accompagné la série *Sambre*, et qui m'a confié son expérience et son engagement.

Merci aussi à Véronique Provost, ma tutrice d'alternance cette année chez France Télévisions, qui m'a donné l'opportunité de découvrir et d'expérimenter le métier de conseiller de programmes, et de découvrir les enjeux de la fiction au sein du service public. Merci pour sa confiance et son soutien.

Merci beaucoup aux différents professeurs et intervenants professionnels du CELSA, qui m'ont permis d'acquérir des connaissances théoriques et professionnelles qui me permettent d'intellectualiser les enjeux contemporains de la communication et des médias, tout en m'accompagnant avec bienveillance et exigence tout au long de mon parcours.

Un très grand merci à Alice Géraud et Marc Herpoux, co-scénaristes de *Sambre*, qui ont tout de suite accepté de me rencontrer. Ces échanges précieux m'ont permis de renforcer la compréhension des enjeux de la série, et d'enrichir mes réflexions.

Enfin, je remercie sincèrement mes parents Emmanuelle et Philippe Guérin, à qui je dois la chance de réaliser mes études, pour leur soutien indéfectible et leur intérêt pour les sujets qui m'animent. Merci de même à mes ami.es, qui m'offrent un espace de dialogue précieux et stimulant.

« Les monstres, ça n'existe pas. C'est notre société. C'est nous, nos amis, nos pères.
Il faut regarder ça. On n'est pas là pour les éliminer, mais pour les faire changer. »

Adèle Haenel

INTRODUCTION.....	5
D) Un hommage aux victimes : l'engagement narratif de Sambre.....	14
a) Une série hommage : entre paratexte et dimension réelle.....	14
L'usage du paratexte pour expliciter la visée de la série.....	14
Une série sur les victimes, pour les victimes : la responsabilité des auteurs dans la réception des victimes.....	15
b) Mettre en scène la souffrance des victimes : entre mécanismes de déni, désolidarisation des proches et séquelles à vie.....	18
Raconter les viols à travers les yeux des victimes.....	18
Les mécanismes de déni comme outil de défense.....	19
La responsabilité des proches dans l'invisibilisation de la parole des victimes : entre culpabilisation et désolidarisation.....	22
La mise en scène des traumatismes qui perdurent.....	27
II) Une double démythification : le démantèlement des croyances autour de la figure du violeur et de la justice.....	32
a) Démythifier la figure du violeur : du monstre à l'homme ordinaire.....	32
Déconstruire les mythes et les stéréotypes autour de la figure du violeur.....	32
Le mythe du « bon père de famille ».....	39
Un refus de rédemption.....	41
b) L'incompétence de la justice dans la prise en charge des victimes : la démythification de la police comme instance salvatrice.....	43
L'incompétences policière dans l'exercice de réception des témoignages pour viol... 43	
L'incompétence de la police dans l'enquête : entre manque de prise au sérieux et négligence systémique.....	48
III) La fiction comme outil réflexif : rendre intelligibles et sensibles les enjeux complexes de l'affaire.....	53
a) La fiction comme révélateur moral et vecteur de transformation sociale.....	53
Le divertissement télévisuel comme opérateur de réflexivité et laboratoire social..	53
Explorer les zones grises, les silences et les failles à travers l'intimité.....	58
La subversion des normes.....	59
L'engagement du diffuseur France Télévisions : une série pensée pour le service public.....	63
b) La réception de la série : entre retours positifs et passages à l'action.....	66
Un succès d'audience en linéaire et délinéaire.....	66
Une série aux nombreuses récompenses.....	67
Une critique médiatique unanime.....	67
S'adresser à un personnage de série télévisée.....	74
c) La fiction comme espace de médiation permettant de populariser des concepts complexes issus de la culture féministe.....	79
La société patriarcale et la domination masculine comme arène narrative.....	79
La culture du viol à l'écran.....	83
Dénoncer la misogynie et le sexisme à travers les postures et les dialogues.....	87

CONCLUSION.....	89
BIBLIOGRAPHIE.....	91
ANNEXES.....	97
Annexe 1 : Image officielle illustrant la série sur les plateformes de streaming.....	97
Annexe 2 : Pitch d'origine de Sambre envoyé à France Télévisions.....	98
Annexe 3 : Page de présentation du synopsis envoyé à France Télévisions.....	99
Annexe 4 : Générique de la série, avec images fictives de victimes post-agression....	100
Annexe 5 : Bilan de la stratégie éditoriale de France Télévisions post-diffusion.....	106
Annexe 6 : Entretien avec Alice Géraud, autrice de l'ouvrage Sambre: Radioscopie d'un fait divers et co-scénariste de la série Sambre.....	111
Annexe 7 : Entretien avec Marc Herpoux, co-scénariste de la série.....	122
RÉSUMÉ.....	133
MOTS-CLÉS.....	133

INTRODUCTION

Entre septembre et décembre 2024, se déroulait le très médiatisé procès de l'affaire des viols de Mazan. Gisèle Pélicot, une femme de soixante-douze ans, a été droguée à son insu pendant dix ans par Dominique Pélicot, son mari. Par soumission chimique, ce retraité a condamné sa femme inconsciente à subir quatre-vingt-dix viols d'hommes recrutés par ses soins sur un site internet. Ce procès a permis d'interroger au sein de l'espace public et médiatique un ensemble de croyances et stéréotypes qui banalisent les violences sexuelles, et qui blâment les victimes. En effet, le profil des accusés, pour la plupart des hommes « ordinaires », des pères de famille, des collègues, des voisins ; aux professions aussi diverses et « normales » que pompier, entrepreneur, journaliste, militaire ou encore infirmier, a permis de déconstruire un certain nombre de stéréotypes et idées reçues autour du « profil type » des agresseurs sexuels. Ils sont souvent dépeints comme des migrants sous OQTF (instrumentalisation raciste du viol), comme des « monstres » guettant leurs proies dans des ruelles sombres, ou encore comme des présumés détraqués sexuels vivant en dehors de la société. Ces stéréotypes perpétuent l'idée reçue que ces derniers seraient des marginaux, des asociaux ou encore des opprimés¹. Dominique Pélicot n'a pourtant eu qu'à publier une petite annonce sur internet pour trouver des dizaines d'hommes prêts à violer sa femme dans un cercle de quelques kilomètres autour de chez eux. Lui aussi est un homme « normal », un bon père de famille, parfaitement intégré dans la société. Ce mythe du « bon père de famille » est introduit par Rose Lamy, militante féministe, qui œuvre pour déconstruire ce mythe dans son essai *En bons pères de famille*, remontant alors à la source d'un système de domination. Elle écrit : « Un bon père de famille, c'est un personnage de droit qui représente la norme, le neutre universel autour duquel on structure la société² ». En ce sens, remettre en cause la moralité de Dominique Pélicot reviendrait alors à remettre en cause toute la société patriarcale. La « normalité » des accusés dans l'affaire des viols de Mazan démontre que les violences sexuelles sont avant tout une problématique systémique, indépendamment des singularités et origines des agresseurs. Véronique Le Goaziou, chercheuse associée au Laboratoire méditerranéen de sociologie et spécialiste des violences sexuelles, explique à l'AFP qu'il n'y a pas de profil type du violeur : « le violeur, c'est

¹ LE GOAZIOU, Véronique, «Les viols en justice : une (in)justice de classe ?» *Nouvelles Questions Féministes*, 32(1), 16-28, 2013. <https://doi.org/10.3917/nqf.321.0016>

² LAMY, Rose, *En bons pères de famille*, Paris : Points, 2024.

Monsieur Tout-le-Monde³ ». Par ailleurs Adèle Haenel, ancienne actrice française et militante sur le sujet des violences sexuelles dans le milieu du cinéma, souligne également cette idée dans une interview accordée à Médiapart : « Les monstres, ça n'existe pas. C'est notre société. C'est nous, nos amis, nos pères⁴ ». La majorité des violeurs sont en effet des hommes ordinaires, parfaitement intégrés dans la société. Selon un rapport publié en 2018, dans 91% des cas de viols ou tentatives de viols, l'agresseur serait même une personne connue de la victime⁵.

La remise en question de la parole de la victime, et les stratégies de défense des accusés, minimisant leur responsabilité ou invoquant l'ignorance du non-consentement de Gisèle Pélicot, révèlent un système régi par la culture du viol. Le procès s'est d'ailleurs à plusieurs reprises transformé en procès de la victime elle-même. Gisèle Pelicot a dû faire face à d'odieuses accusations et à une constante remise en question de sa parole, reflétant la tendance de la société à culpabiliser les victimes plutôt qu'à condamner les agresseurs. Le problème qui se pose ne serait donc pas l'existence d'individus déviants, mais le système qui banalise et permet ces actes. En ce sens, le viol serait une manifestation extrême de la misogynie et un instrument de pouvoir et de contrôle sur les femmes (et non l'acte de fous isolés). Le choix de Gisèle Pélicot de lever son anonymat et de rendre le procès public a permis de donner un nouveau regard sur le statut de victime, puisqu'elle a symboliquement et publiquement démontré que « la honte doit changer de camp⁶ ». L'affaire Pelicot dépasse donc le simple cadre judiciaire pour interroger en profondeur les failles systémiques de la société française. Elle a également permis de mettre en évidence la banalisation des violences sexuelles dans la société, et la nécessité de repenser la représentation des agresseurs. En brisant le silence et en exposant les mécanismes de la culture du viol, cet événement a donc marqué un tournant dans la lutte pour l'égalité et la justice.

³ LASALLE, Isabelle, «Affaire des viols de Mazan : des accusés sans pathologie psychique, au profil de Monsieur Tout-le-monde», 2024, <https://www.francebleu.fr/infos/faits-divers-justice/affaire-des-viols-de-mazan-des-accuses-sans-pathologie-psychique-au-profil-de-monsieur-tout-le-monde-6354175>

⁴ MédiapartLive: Adèle Haenel brise un nouveau tabou dans le cinéma : <https://www.youtube.com/watch?v=5QbNS4Aan3I>

⁵ Les décodeurs, «Viols : plus de neuf victimes sur dix connaissent leur agresseur», 2018, https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2018/10/27/viols-plus-de-neuf-victimes-sur-dix-connaissent-leur-agresseur_5375570_4355770.html

⁶ BOLMONT Laure, BOURDY, Lou, «La honte doit changer de camp : des rassemblements de soutien aux victimes de viols et à Gisèle Pelicot à Marseille et à Nice», 2024, <https://france3-regions.franceinfo.fr/provence-alpes-cote-d-azur/bouches-du-rhone/marseille/la-honte-doit-changer-de-camp-des-rassemblements-de-soutien-aux-victimes-de-viols-et-a-gisele-pelicot-a-marseille-et-a-nice-3032129.html>

Dans son ouvrage *Une culture du viol à la française*, l'essayiste féministe Valérie Rey-Rober déclare : « On peut constater que la culture du viol s'appuie et se nourrit toujours d'un certain nombre d'idées reçues autour des violences sexuelles et qu'elle provoque systématiquement des phénomènes similaires observables : fatalisme du viol, excuse des coupables, culpabilisation des victimes⁷ ». Cette dernière définit la culture du viol comme : « la manière dont une société se représente le viol, les victimes de viol et les violeurs à une époque donnée. Elle se définit par un ensemble de croyances, de mythes, d'idées reçues autour de ces trois items⁸ ». La culture du viol est en effet un concept féministe et sociologique qui désigne un environnement social dans lequel les violences sexuelles sont banalisées, tolérées, voire justifiées. Elle s'exprime à travers des discours, des pratiques, des représentations médiatiques ou des comportements qui minimisent, excusent ou invisibilisent les agressions sexuelles et les victimes, tout en blâmant souvent ces dernières. Ainsi, elle s'applique non seulement à des pratiques, mais aussi à des productions culturelles (fictions, publicités, médias...), qui véhiculent ou renforcent ces représentations. A l'origine, le concept de culture du viol apparaît en 1974 aux Etats-Unis dans l'ouvrage féministe *Rape : The First Sourcebook for Women*, dans lequel Noreen Connell et Cassandra Wilson réunissent des récits subjectifs de victimes de viol, et mettent l'accent sur le caractère toléré et assimilé des violences sexuelles dans la société⁹. L'année d'après, le documentaire américain *Rape Culture*¹⁰ popularise l'expression outre-Atlantique. Plus récemment, le mouvement #MeToo engendre une explosion mondiale de témoignages de femmes dénonçant des violences sexuelles dans divers milieux (cinéma, politique, entreprise...), et ce concept essaime alors dans les médias et dans le langage commun. Le sociologue Eric Fassin explique : « Il s'agit de penser la violence sexuelle en termes culturels et non individuels, non pas comme une exception pathologique, mais comme une pratique inscrite dans la norme qui la rend possible en la tolérant voire en l'encourageant. Le viol apparaît ainsi comme un comportement extrême dans un *continuum* qui commence avec les comportements ordinaires, jugés normaux¹¹ ». Ainsi, le concept de culture du viol

⁷ REY-ROBERT, Valérie, *La culture du viol à la française*, Éditions Libertalia, 2019-2021

⁸ Ibid.

⁹ <https://archive.org/details/rapefirstsourceb00newy>

¹⁰ *Rape Culture* : <https://youtu.be/lXuX8Snj1xM>

¹¹ LEPRINCE, Chloé, « Culture du viol : derrière l'expression, une arme militante plutôt qu'un concept », 2017,

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/culture-du-viol-derriere-l-expression-une-arme-militante-plutot-qu-un-concept-5838149>

devient une clé de lecture à propos de la banalisation systémique des violences sexistes et sexuelles, voire d'une forme d'acceptation collective de celles-ci.

La culture du viol est tout l'objet de *Sambre*, une mini-série dramatique franco-belge en six épisodes de 52 minutes, diffusée sur France 2 en novembre 2023. Cette fiction est le fruit d'une collaboration de trois professionnels dans l'optique de rendre hommage aux victimes du fait divers des viols de la Sambre, et d'exposer les raisons qui ont permis à un violeur en série de sévir pendant plus de trente ans. Tout d'abord Alice Géraud, journaliste d'investigation, auteure de l'enquête *Sambre. Radioscopie d'un fait divers*, qui a servi de base documentaire à la série. Elle s'associe à Marc Herpoux, scénariste expérimenté apportant son expertise en narration complexe, et à Jean-Xavier de Lestrade, réalisateur renommé et lauréat d'un Oscar pour *Un coupable idéal*, déjà connu pour ses œuvres engagées sur les questions de justice et de société. *Sambre* s'inspire donc de l'affaire du « violeur de la Sambre », un homme « normal » et « bon père de famille », mais aussi prédateur sexuel ayant sévi avec le même mode opératoire et sur une même zone géographique pendant trois décennies dans le nord de la France. En effet, entre 1988 et 2018, une série de viols et d'agressions sexuelles a été perpétrée dans la région frontalière franco-belge, et principalement le long de la rivière Sambre. La série retrace l'enquête et les obstacles rencontrés par les victimes pour vivre avec le traumatisme de leur agression et dans leur quête de justice, et par les instances judiciaires pour identifier et arrêter l'agresseur. Chaque épisode est centré sur un personnage différent (la victime, la juge, la maire, la scientifique, le commandant, le violeur), offrant une perspective multifacette sur les événements et les institutions impliquées.

Mettant en lumière les défaillances systémiques de la justice et de la police face aux violences sexistes et sexuelles faites aux femmes, la série a été saluée pour sa rigueur et sa sensibilité dans le traitement de ce sujet difficile. Télérama écrit : « grâce à la rigueur, à la conscience sociale, à l'empathie dont témoignent ces trois auteurs, le fait divers glauque devient fait de société, terrifiant mais éclairant¹² ». Le média Les Inrockuptibles déclare que la série amène à « questionner les rapports de pouvoir et à dresser un réquisitoire contre

¹² VEUNAC, Caroline, «Sambre : une minisérie puissante sur l'affaire du violeur de la Sambre», 2023, https://www.telerama.fr/television/sambre-saison-1_cri-7029527.php

l'indifférence de la société sur les violences faites aux femmes¹³ ». Le Monde estime que « la série de Jean-Xavier de Lestrade, pleine de justesse, déjoue les pièges du *true crime* dans une fiction à la précision documentaire et d'une grande inventivité narrative¹⁴ ». La série remporte également le prix Italia, un concours international organisé par la Rai, qui récompense depuis 1948 les programmes radio, télé et numériques les plus créatifs.

Au-delà d'être une œuvre de fiction se basant sur des faits réels, la série s'impose dans le paysage audiovisuel comme un élément de réflexion sur notre société et nos institutions, et précisément sur la question des violences sexistes et sexuelles et des mécanismes qui leur permettent de se perpétuer. Ce qui nous conduit à la problématique suivante :

Comment la série *Sambre* met-elle au cœur de son propos les failles systémiques alimentant la culture du viol, tout en étant une instance de réflexivité sur cette question ?

Pour répondre à cette problématique, nous pouvons articuler trois hypothèses :

Dans un premier temps, on peut prétendre que **la série *Sambre* adopte une posture narrative engagée qui vise à rendre hommage aux victimes en plaçant leur parole au cœur du récit**. Caroline Veunac écrit pour Télérama : « Sept ans après #MeToo, les soi-disant génies du mal ont perdu de leur superbe, et notre regard se tourne vers celles qui criaient jusque-là dans le désert¹⁵ ». En effet, cette première hypothèse interroge la place des victimes dans la série. Le recentrement constant sur celles-ci ne se limite pas à une reconnaissance de leur souffrance. La série permet en effet de dévoiler toute la complexité de leur position, entre traumatisme durable, silence imposé ou choisi, réactions ambivalentes de l'entourage, et mécanismes de déni. En faisant de la parole des victimes le

¹³ JOYARD, Olivier, «Sambre sur France 2 : 30 ans de silence racontés dans une série captivante», 2023, <https://www.lesinrocks.com/series/sambre-sur-france-2-30-ans-de-silence-racontes-dans-une-serie-captivante-600573-16-11-2023/>

¹⁴ FOURNIER, Audrey, «Sambre, sur France 2 : autour du violeur en série, trente ans de silence», 2023, https://www.lemonde.fr/culture/article/2023/11/13/sambre-sur-france-2-autour-du-violeur-en-serie-trente-ans-de-silence_6199912_3246.html

¹⁵ VEUNAC Caroline, «Pourquoi il faut se réjouir du succès de «Sambre», série qui participe à démystifier les criminels», 2023, <https://www.telerama.fr/television/pourquoi-il-faut-se-rejouir-du-succes-de-sambre-serie-qui-participe-a-demystifier-les-criminels-7018261.php>

moteur dramatique de l'intrigue, *Sambre* évite tout sensationnalisme et résonne comme un hommage aux femmes dont la parole n'a pas été entendue.

Ensuite, on peut se concentrer sur l'idée qu'en **démythifiant à la fois la figure du violeur et celle du sauveur (c'est à dire la police et les instances judiciaires), la série *Sambre* opère une critique en profondeur et sans concession des représentations collectives et systémiques qui alimentent la culture du viol.** En effet, ce double renversement révèle l'ancrage systémique de ces violences. La série expose les mécanismes sociaux, familiaux et institutionnels qui protègent les agresseurs, tout en invisibilisant ou disqualifiant la parole des victimes. *Sambre* interroge donc les croyances et mécanismes qui perpétuent l'impunité des agresseurs.

Enfin, nous nous concentrerons sur **le genre fictionnel comme un outil de réflexion sociétal, capable de rendre intelligibles et sensibles au grand public les enjeux complexes d'un fait réel, au-delà des attentes initiales de divertissement.** En choisissant la voie de la fiction plutôt que celle du documentaire ou du reportage, *Sambre* parvient à rendre accessibles au grand public les enjeux de l'affaire. Les choix narratifs et esthétiques opérés dans cette fiction permettent non seulement de restituer la dimension émotionnelle et humaine de l'affaire, mais aussi de mettre en récit des concepts théorisés par la culture militante féministe (notamment la notion de culture du viol ou encore de patriarcat). En brouillant les frontières entre divertissement et réflexion, la série invite le public à se divertir tout en assimilant des concepts complexes, au cœur de la dimension engagée de la série. Ainsi, la fiction devient un vecteur puissant de sensibilisation et de médiation, en offrant une prise de conscience là où l'on attendrait simplement un thriller, c'est-à-dire un divertissement télévisuel. Alix Poisson, actrice principale de la série, déclare pour Télérama : « la fiction permet à un moment de prendre un peu de distance et d'entendre mieux les choses¹⁶ ».

Pour interroger nos différentes hypothèses, nous ferons une lecture argumentée à travers l'analyse filmique de notre corpus principal : les six épisodes de la série. Chaque épisode de *Sambre* se concentre sur un personnage de l'histoire, à une époque différente du fait divers.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=CLU9-fMv-hA>

<p>Épisode 1 : Christine (la victime)</p>	<p>1988. Une femme ouvre les yeux à l'aube sur un chemin à l'écart de la route. Son pull est relevé et son cou porte des marques rouges. Elle s'appelle Christine et a une trentaine d'années. Elle se rend au commissariat, mais peine à rassembler ses souvenirs. Les questions du policier la déstabilisent...</p>
<p>Épisode 2 : Irène (la juge)</p>	<p>1996. Irène Dereux, jeune juge d'instruction, comprend qu'il y a un violeur en série qui sévit dans la région. Ce que personne n'a su ou voulu voir jusqu'ici. Elle est bouleversée par ces femmes détruites qui défilent dans son bureau, et veut tout faire pour qu'une enquête sérieuse soit menée...</p>
<p>Épisode 3 : Arlette (la maire)</p>	<p>2003. Alors que plusieurs femmes sont violées dans sa commune, Arlette Caruso, la maire communiste d'une petite bourgade industrielle de la Sambre, décide de briser l'omerta autour de ces affaires. Pour ce faire, elle pousse une victime, une de ses employées municipales, à témoigner de ce qui lui est arrivé...</p>
<p>Épisode 4 : Cécile (la scientifique)</p>	<p>2007. A la suite d'une série de viols commis de l'autre côté de la frontière, une juge d'instruction belge décide de faire appel à une scientifique experte en géomatique afin d'identifier la zone où habite le violeur. Mais Cécile Dumont, la scientifique, n'a aucune expérience des enquêtes criminelles...</p>
<p>Épisode 5 : Winckler (le commandant)</p>	<p>2012. Etienne Winckler, un commandant de PJ spécialisé dans les cold case, est saisi du vieux dossier du violeur de la Sambre qui n'intéresse plus personne. En explorant les archives de la police locale, il retrouve d'anciennes victimes, dont Christine, qui fut peut-être la</p>

	première victime.
Épisode 6 : Enzo (le violeur)	2018. Un certain Enzo Salina est finalement arrêté grâce à l'enregistrement des images d'une caméra de vidéosurveillance, alors qu'il venait de tenter de violer une jeune femme. Enzo Salina est cet homme tranquille, père de famille, entraîneur du club de foot, apprécié de tous. Il aura agressé sexuellement et violé des dizaines et des dizaines de femmes, le matin, sur la route, en partant au travail.

Pour ce faire, une grille d'analyse sous la forme d'un tableau nous permettra de questionner les différentes séquences de la série, pour justifier nos hypothèses. Nous relèverons les scènes marquantes en lien avec nos axes de réflexion, et analyserons les dialogues, la mise en scène et les intentions de réalisation. Nous nous appuyons à cet effet sur les outils et le vocabulaire de l'analyse filmique. Ces analyses de corpus seront mises en parallèle avec les lectures universitaires et bibliographiques réalisées. Nous nous appuyons par exemple sur des écrits de Roland Barthes ou Henri Boyer pour aborder les notions de mythe et de démythification. Sur les enjeux de narrativité et de fiction télévisuelle, nous mobiliserons les travaux de Sabine Chalvon-Demersay, Eloise Boudon, Sarah Lécossais, Sarah Sepulchre, Philippe Marion ou encore François Jost. La critique féministe occupant une place centrale dans la critique sociale¹⁷ (qu'Emmanuel Renault définit comme démarche philosophique engagée, visant à rendre visibles les injustices sociales souvent ignorées ou invisibilisées à propos des groupes sociaux marginalisés ou dominés), nous mobiliserons des idées et concepts issus de la culture militante féministe, au regard d'essais réalisés entre autres par Rose Lamy, Valérie Rey-Robert ou encore Noémie Renard.

En supplément de ce corpus principal, nous avons également établi un corpus secondaire comprenant des éléments de réception de la série. Grâce à l'aide de Carole Le Berre, conseillère de programmes en fiction française chez France Télévisions, nous pourrons réaliser une analyse sémiologique des courriers de téléspectateurs s'adressant à la chaîne, en réaction au visionnage de la série. Des entretiens semi-directifs avec Alice

¹⁷ RENAULT, Emmanuel, L'expérience de l'injustice. Reconnaissance et clinique de l'injustice, La Découverte, 2004.

Géraud et Marc Herpoux, co-scénaristes de la série, nous permettront d'interroger nos hypothèses et de prendre du recul sur l'ambition de départ de la série. De plus, nous pourrions nous appuyer sur des documents de bilan réalisés par la stratégie éditoriale de France Télévisions en interne, exposant les résultats d'audience et de réception de la série. Pour mieux comprendre les enjeux de création, nous aurons aussi accès au scénario de *Sambre* à différents stades d'écriture (pitch, séquenciers et dialogués).

Pour répondre à notre problématique, nous développerons une réflexion en trois temps. Tout d'abord, nous interrogerons la place centrale et le traitement des victimes dans la fiction, qui permet d'en faire une série hommage. Ensuite, il sera question d'étudier les procédés permettant de déconstruire la figure du violeur et les instances judiciaires, à travers des procédés de démythification. Enfin, nous nous attarderons sur le genre fictionnel comme vecteur puissant de sensibilisation et de médiation, permettant de rendre intelligibles au grand public des concepts issus de la culture militante féministe.

I) Un hommage aux victimes : l'engagement narratif de *Sambre*.

a) Une série hommage : entre paratexte et dimension réelle.

L'usage du paratexte pour expliciter la visée de la série.

Chaque épisode de *Sambre* se clôture par l'inscription « Cette série vise à rendre hommage aux victimes. Elle n'a pas la prétention d'exactitude factuelle ». Dans son ouvrage *Seuils*, théoricien en littérature française Gérard Genette explore la notion de paratextualité, c'est-à-dire tous les éléments périphériques à un texte littéraire, qui permettent sa présentation, son interprétation, et son insertion dans l'espace littéraire. Il désigne paratexte « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs »¹⁸. Dans le cas de *Sambre*, le paratexte final permet d'intensifier la dimension émotionnelle et morale de l'histoire, puisqu'elle vise à susciter une prise de conscience de la réalité des faits et de leur gravité.



Paratexte introduisant le générique de fin

Ce choix éditorial sonne alors comme une prise de position éthique, politique et affective, signalant une intention des auteurs au public. Le linguiste Philippe Lane, dont les travaux portent également sur le paratexte éditorial explique que la lecture du paratexte éditorial est

¹⁸ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris : Éditions du Seuil, 1987.

particulièrement instructive pour appréhender le texte qu'il accompagne et présente¹⁹. En ce sens, le paratexte éditorial modifie alors l'attente générique du public. *Sambre* ne se représente plus comme une fiction divertissante, mais comme une « histoire vraie », presque commémorative. En se basant sur ces travaux, on peut alors considérer ce paratexte comme ayant une fonction de « prescription interprétative »²⁰, c'est-à-dire qu'il oriente la lecture vers une perspective particulière, ici mémorielle, critique et émotionnelle. Il permet de situer l'œuvre dans un cadre référentiel particulier (celui de l'affaire réelle des viols de la Sambre), et légitime le récit en tant que témoignage et hommage. De plus, prétendre vouloir « rendre hommage aux victimes » relève du discours épideictique, voire élégiaque, puisque la série loue en quelque sorte la mémoire des victimes, s'inscrit dans une volonté publique de reconnaissance, de mémoire et de justice, et évoque de manière intime les souffrances et les traumatismes vécus. Ainsi, ce discours donne une dimension émotionnelle forte à l'œuvre, à travers la reconnaissance des blessures. Le générique se poursuit par des photographies fictives de plusieurs victimes, identiques à celles généralement prises par la police à la suite des agressions²¹. Ces photos mettent en scène les victimes sur le lieu du drame, encore sous le choc, et exposent leurs blessures (traces de strangulations, mains ensanglantées, visages éraflés et regards apeurés). Ces éléments paratextuels permettent de compléter l'inscription finale, et intensifient la dimension émotionnelle et mémorielle du générique. La juxtaposition de ces photos aux noms des personnes physiques ou morales qui ont participé à la création de la série renforce l'idée d'une œuvre hommage. Le générique est donc construit de telle sorte à suggérer que toute l'équipe de la série s'est mobilisée pour raconter leur histoire, pour la rendre visible.

Une série sur les victimes, pour les victimes : la responsabilité des auteurs dans la réception des victimes.

Chaque épisode débute par l'inscription « cette fiction est inspirée de faits réels ». Une volonté dans un premier temps d'apprendre au public, puis de lui rappeler, que c'est une affaire réelle. Cet élément paratextuel le place d'emblée dans une zone d'incertitude, entre faits réels et création fictionnelle.

¹⁹ LANE, Philippe, *Seuils éditoriaux, La fabrique des sciences sociales, Lectures d'une écriture*, sous la direction de Jacques Hoarau et Yveline Lévy-Piarroux.

²⁰ Ibid.

²¹ Voir annexe 4



Paratexte introductif de chaque épisode

Se pose alors la question de la responsabilité des scénaristes face au réel. En effet, la représentation des victimes dans la série pose tout d'abord un certain nombre d'enjeux juridiques, puisque la protection de la vie privée est garantie par l'article 9 du Code Civil. Dès lors que les intéressés sont identifiables dans le film par leur nom ou leur image, ils peuvent intenter une action en justice²². Les victimes réelles auraient donc gain de cause s'il y a violation de leur vie privée, c'est-à-dire le fait de dévoiler, faire connaître, de rendre public quelque chose qui était inconnu ou caché. Alice Géraud, scénariste de la série, déclare sur ce sujet : « Par rapport au réel, pour ne pas le trahir, j'avais fixé quelques règles imposées : qu'aucune victime ne puisse se reconnaître à l'écran, et qu'à la fois elles puissent toutes se reconnaître dedans. C'est-à-dire qu'elles ne puissent pas s'identifier. Il y avait aussi des obligations juridiques par rapport à ça, j'ai demandé à ce qu'elles puissent être accompagnées d'un avocat. Parce qu'en fiction, si les gens se reconnaissent, ils peuvent nous attaquer pour violation de la vie privée. Des enjeux moraux sont également à prendre en compte, car c'est aussi une démarche de respect et de mémoire des victimes, plutôt que dans une recherche d'exhaustivité factuelle ou documentaire »²³. Elle poursuit : « On est allés sur des personnages entièrement fictionnels. On respecte les faits, par contre, tout ce qui relève des personnages, on invente, et on relève ce qu'on a envie de dire avec eux. Rien n'a été inventé dans l'enquête, absolument rien. Mais le personnage de Jean-Pierre est un mix de plusieurs flics, le personnage de Christine est un mix de plusieurs

²² https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006419288

²³ Voir annexe 6

victimes. Les éléments qui constituent leurs personnages ne sont pas inventés eux²⁴ ». Les victimes sont donc des personnages fictionnels, caractérisés de telle sorte à ce que les victimes puissent s'identifier sans se reconnaître. Une manière de ne pas trahir le propos et les épreuves traversées par les victimes, révélant des précautions prises par les scénaristes pour que la série soit bien reçue par celles-ci. Alice précise : « Ne pas trahir le propos, je l'ai tenu jusqu'au bout, même au montage, j'ai souhaité une modification car un objet visible aurait pû permettre à une victime de se reconnaître²⁵ ». La série pourrait s'apparenter à un travail d'équipe entre réel et fiction. La parole des victimes constitue alors le terreau du réel permettant de faire pousser la plante fictionnelle qu'est la série. Le virage sériel de l'enquête d'Alice implique une certaine responsabilité, celle de s'assurer de la bonne réception des victimes, un travail d'empathie et d'accompagnement sur le long terme. Cette dernière déclare à propos de ce sentiment de responsabilité : « L'avant-première à Lille était remplie de victimes, même si elles l'avaient vu avant car j'avais demandé à France Télévisions de leur envoyer le lien vidéo, et puis j'ai eu des mois et des mois de discussion avec elles, il fallait le faire. Si une fiction comme ça est mal accueillie par les victimes alors elle ne sert plus à rien, elle est décrédibilisée²⁶ ».

François Xavier de Lestrade précise qu'il fallait traiter comme du quotidien tout ce qui paraissait extraordinaire dans cette histoire vraie. Dans la fin du premier épisode par exemple, on voit une femme qui marche dans la rue, et une autre qui marche quinze mètres devant elle, dans la nuit. Ce plan annonce que le violeur va récidiver, et le téléspectateur pourrait y voir un *cliffhanger*²⁷. C'est pourtant l'image la plus banale et la plus anti-spectaculaire qui soit. Il affirme que si ce qui est monté au spectateur est animé d'une vérité intérieure, nul besoin du sensationnel pour qu'il ait envie d'aller plus loin²⁸. Il explique à Télérama que tout ce qui paraissait extraordinaire dans cette histoire vraie, il fallait le traiter comme du quotidien.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Un *cliffhanger*, littéralement « personne suspendue au rebord de la falaise », est, dans la terminologie anglophone des œuvres de fiction, un type de fin ouverte, laissée en suspens, afin de créer une forte attente ; plus généralement, c'est aussi tout récit ou situation suscitant une grande angoisse.

²⁸ Dossier de presse de Sambre : <https://www.francetvpro.fr/contenu-de-presse/66137879>

b) Mettre en scène la souffrance des victimes : entre mécanismes de déni, désolidarisation des proches et séquelles à vie.

A travers le scénario, la mise en scène et les intentions de réalisation, la série montre les victimes, fait entendre leur voix, et expose la difficulté de parler et d'affronter un traumatisme. Sa construction, aussi bien sur le fond que sur la forme, place ces femmes au premier plan. Le paratexte de l'œuvre indique effectivement et de manière explicite la volonté de rendre hommage aux victimes, mais d'autres choix éditoriaux et de réalisation permettent également d'aller dans ce sens.

Raconter les viols à travers les yeux des victimes.

Tout d'abord, la série s'ouvre directement sur une scène post-agression, où Christine reprend ses esprits après avoir été violée, ayant perdu connaissance après une chute. On la suit rejoindre une cabine téléphonique pour demander de l'aide à sa sœur. La séquence en temps réel est constituée d'un plan unique de plus en plus rapproché, nous laissant entrevoir la détresse et la difficulté de Christine à s'exprimer. Cette séquence introductive ne montre ni l'agression, ni l'agresseur, mais se concentre d'emblée sur les conséquences immédiates du viol. Évitant toute tentation voyeuriste, la série contourne alors tout sensationnalisme, et se concentre sur les répercussions de la violence. Alice Géraud nous confie que les victimes réelles ont questionné la mise en scène de la violence : « La première question qu'elles ont posée c'est « Pourquoi c'est moins violent que ce qu'on a vécu ? Pourquoi on ne montre pas les viols ? ». C'était parce que c'est beaucoup trop violent et que ça aurait cannibalisé la série. Le propos était vraiment sur la parole des victimes, et qu'on aurait fait comme les personnages de la série : on ne les aurait plus écoutées après. Mais c'est un vrai sujet effectivement, quand on parle de viol, qu'est-ce qu'on fait des images ?²⁹ ». L'ambition de la série réside dans le fait d'exposer la parole et les traumatismes des victimes, en suggérant la violence des viols à travers la détresse de leurs regards et plusieurs choix de réalisation. Par exemple, le réalisateur explique : « Dans les premiers plans, on voit un corps au bord d'une rivière. C'est banal pour un début de série, mais là, je voulais le filmer comme un vrai corps, pas comme un corps de fiction. Pour cela, il fallait prendre le temps, quitte justement à ne pas être dans l'efficacité habituelle d'un début de série. Filmer des bouts de corps, pour finir par le voir en entier,

²⁹ Voir annexe 6

mais comme éparpillé. Au bout des six épisodes, on va retrouver ce corps, qu'on avait vu seul, désarticulé, mais cette fois cette femme n'est plus seule. Autour d'elle, il y a trente, quarante autres femmes, qui font corps ensemble³⁰ ». Une seconde scène post-traumatique est présente dans l'épisode trois, lors de la découverte par la Maire de la ville d'une nouvelle victime Sylvie, figée et muette. Un plan d'ensemble met en scène la victime de dos, à moitié-nue et affaissée sur une chaise. Le vide rendu visible par ce plan accentue le sentiment de solitude face à une agression. Un petit peu plus tard, lorsque la police arrive sur les lieux, un gros plan fixe sur son visage traduit son état de choc. Elle semble complètement hermétique à ce que se disent les policiers, floutés en arrière-plan, traduisant encore plus sa solitude. Une troisième victime est également introduite dans la série post-agression dans l'épisode deux. La violence du viol transparait à la fois à travers l'immobilité, le mutisme et le regard vide de la victime, mais également à travers des plans travelling sur des chaises et des plantes renversées, et sur les trainées de sang sur les draps du lit. De nombreux gros plans prolongés sur les visages des victimes ponctuent la série, et mettent en scène de manière frontale le choc, la peur et la solitude dans le regard des victimes. La réalisation de Jean-Xavier de Lestrade adopte une approche sobre et réaliste, privilégiant des plans fixes et prolongés sur les visages de victimes. Il explique : « Il y avait d'abord l'idée de filmer frontalement la parole de cette femme. Pas besoin de faire les malins avec plusieurs caméras. Non, on fait un plan fixe et on écoute, et le plan peut durer cinq à six minutes³¹ ». Ce procédé permet au spectateur de ressentir pleinement les émotions et les silences des personnages, renforçant l'empathie et la compréhension de leur souffrance. Le sociologue Laurent Mucchielli souligne justement : « Le traitement médiatique du viol ne pourra pas être satisfaisant tant que l'on valorisera les informations les plus spectaculaires et les plus inhabituelles, qui ne sont pas les plus représentatives³² ». En évitant les artifices, la série met donc en lumière la gravité des agressions, et les conséquences immédiates sur les victimes.

Les mécanismes de déni comme outil de défense.

³⁰ VEUNAC, Caroline, «Le prédateur de 'Sambre' est un voisin, un ami, un oncle», 2023, <https://www.telerama.fr/television/le-predateur-de-sambre-est-un-voisin-un-ami-un-oncle-3312-7018044.php>

³¹ Ibid.

³² GUILLER Audrey et WEILER Nolwenn, « Le viol dans les médias : un fait divers », Acrimed, 2011.

A la suite d'un viol, la honte intérieure peut pousser la victime à nier ce qui s'est passé, culpabiliser, et fragmenter sa propre identité. Le déni devient alors un outil de défense psychique partagé au sein-même d'une personne. Dans son ouvrage *Le déni du viol. Essai de justice narrative*, l'ancien juge et essayiste Denis Salas explore la manière dont le viol est dénié dans la société et les institutions³³. Il évoque le silence des victimes et leur honte, l'évitement judiciaire et le refus de reconnaissance et la contribution au maintien d'un système de déni collectif. Il aborde notamment le fait que le sentiment de honte et de culpabilité intériorisé par la victime est souvent renforcé par les proches, qui peuvent banaliser ou minimiser les faits pour préserver l'image familiale ou sociale. Denis Salas parle de « collusion de dénis³⁴ », signifiant par-là que la victime, l'entourage familial, l'agresseur lui-même et les institutions participent à un système de négation collective qui rend difficile la reconnaissance du viol et de ses conséquences. *Sambre* évoque cette idée de négation collective dans l'épisode deux, lorsque la juge reçoit une victime en reconnaissant son agression, chose à laquelle la jeune femme n'était pas habituée. Cette dernière minimise alors directement son viol, qu'elle ne qualifie d'ailleurs pas comme tel, et ne se place pas comme victime. Ce comportement révèle l'influence du discours des instances judiciaires et ses professionnels qui n'ont pas considéré sa souffrance, ce qui ne lui laisse aucun autre choix que de refouler son traumatisme.

La victime

Alors moi, c'était pas un viol, c'était plus une fellation, vous voyez ?

Irène

Ce qu'il faut que vous compreniez, c'est qu'on prend très au sérieux votre affaire, ce sont des faits graves, je vais d'ailleurs ordonner une analyse psychiatrique vous concernant...

La victime

Ah non mais moi j'ai pas besoin d'un psy hein !

La minimisation de la violence, perpétrée par les agresseurs eux-mêmes, est également un sujet dans la série. Lorsque que le violeur est arrêté et qu'on lui reproche des « viols avec violence », il réplique : « violence, violence, n'exagérons rien », ce à quoi le commandant Winckler réplique : « à chaque fois que je vous parle d'une victime soit vous

³³ SALAS, Denis, *Le déni du viol. Essai de justice narrative*, Éditions du Seuil, 2023.

³⁴ Ibid.

minimisez, soit vous dites ne plus vous en souvenir ». Dans son ouvrage *La violence faite aux femmes*, la psychologue clinicienne Hélène Romano explore les mécanismes psychiques des victimes, notamment le déni et la minimisation comme stratégies de survie face aux traumatismes. Rester dans le déni permet aux victimes d'éviter la souffrance de se confronter à la réalité, et d'accepter d'être une victime. La jeune femme chez la juge finit d'ailleurs par éclater en sanglots : « Je préférerais être morte qu'avoir dû faire ça, ça revient toujours dans ma tête, ça veut pas partir, c'est tout le temps, tout le temps dans ma tête », ce qui révèle qu'elle niait verbalement la gravité de son agression car la société n'était pas prête à la reconnaître.

Le personnage de Christine incarne particulièrement cette posture de déni, à la fois personnel, mais aussi et surtout encouragé par la minimisation de son agression par la police et par le rejet de son mari. Au départ, elle s'acharne alors à faire croire qu'on a simplement cherché à lui voler son sac. Ayant perdu connaissance, elle ne saurait donc pas ce qui lui est véritablement arrivé. Un doute s'installe alors chez le téléspectateur : a-t-elle vraiment oublié son agression où désire-t-elle ne pas en parler ? On comprend à la fin qu'elle avait bien perdu connaissance, mais qu'elle savait aussi qu'elle avait été violée, et pas volée. Dès le dépôt de plainte, Christine tente de minimiser son agression, compte-tenu de la prise en charge inadaptée du policier, mais aussi par volonté de rapidement passer à autre chose. Sur les lieux de l'agression, le capitaine conclut : « Vous voulez mon avis Madame Labot ? Vous avez eu de la chance », introduisant une hiérarchie de souffrances, potentiellement invalidante. On comprend qu'il ne reconnaît pas l'événement subi dans sa violence, puisqu'il tente de le recadrer dans une logique de soulagement ou de comparaison à un événement pire. Christine répète plusieurs fois par la suite « J'ai eu de la chance », comme pour se persuader elle et à son entourage qu'elle n'avait pas été violée, sans jamais prononcer ce mot par honte. La possibilité d'un viol est alors écartée volontairement, mise sous silence, aussi bien par la police, que par la victime et ses proches. Christine s'excuse à plusieurs reprises d'avoir oublié une grosse partie de son agression, puisqu'on l'a fait culpabiliser sur ce point. Lorsque son mari Laurent la quitte, en la forçant à avouer son viol, elle conclut : « Laurent, j'ai perdu connaissance, j'ai eu de la chance ». Et lorsqu'un policier l'appelle pour lui dire qu'ils ont arrêté un homme se masturbant sur la voie publique, elle répond : « Mais quel rapport avec mon affaire ? », ce qui révèle la volonté de maintenir un état de déni pour ne pas se confronter à la réalité. Le terme de « viol » n'est

d'ailleurs que très peu employé par les victimes. Lorsqu'elle explique son agression, elle doit s'y reprendre à plusieurs reprises, quand elle doit redire que le violeur lui a crié « je vais pas te violer », elle ne répète pas la phrase, mais se contente de lui répondre : « Et c'est là qu'il m'a dit, bah heuu, la phrase que je vous ai dit dans votre bureau ». Par pudeur ou par honte, il est difficile pour les victimes de poser des mots sur ce qu'elles ont vécu. Une autre victime exprime : « Il portait des chaussures de sécurité, c'est la seule chose que j'ai vu quand... ». Impossible pour elle de continuer sa phrase, le viol est insinué, mais rarement verbalisé. Laurent ne verbalise pas non plus le viol, puisque lorsqu'il quitte Christine, il explique vouloir être loin « de tout ça ». Du côté des policiers, on constate aussi une forme de déni, puisque les témoignages ne sont jamais écoutés ni considérés. De plus, cette piste n'est même pas évoquée par ces derniers quand Christine vient déposer plainte au commissariat. Le capitaine de police nomme même « Et paff » l'acte de violer lorsqu'il s'adresse à la juge. Ce qui démontre la volonté de taire le mot, de le minimiser voire de ne pas le reconnaître.

La responsabilité des proches dans l'invisibilisation de la parole des victimes : entre culpabilisation et désolidarisation.

Dans le premier épisode, Christine rencontre une absence de soutien de la part de son mari. Ce dernier la fait culpabiliser de son agression en lui reprochant de ne pas pouvoir la raconter : « Donc t'as vraiment rien vu ? » [...] « c'est pas avec ça qu'on va le retrouver ». Lorsqu'elle coupe court à une relation sexuelle avec lui car elle revit son agression à travers certains de ses gestes, il lui reproche d'un ton accusateur « Tu ne me dis pas tout Christine », avant de lui tourner le dos dans le lit, la laissant seule affronter les conséquences psychologiques de son agression. Lorsqu'elle semble sentir la présence de quelqu'un chez eux, à cause de son sentiment d'insécurité constant qui représente une séquelle de son agression, il reproche : « Tu te rends compte que tu dérailles là, ça commence à devenir compliqué là ». Il ne cherche pas à comprendre les réactions de sa femme ni à la rassurer, il se plaint, trahissant une totale absence d'empathie. Au moment de la quitter, il lui apprend qu'il l'a trompée, comportement qui ne peut que renforcer la culpabilité de la victime de ne plus vouloir, ou pouvoir avoir de rapports avec lui post-traumatisme.

Laurent

J'ai besoin de prendre l'air, j'en peux plus j'étouffe.

Christine

Ce que tu fais là, c'est dégueulasse.

Laurent

Ah bon, vas-y j'aimerais bien savoir ce qui est dégueulasse ?

Christine

T'es vraiment un salaud hein? Ça fait des semaines que tu t'intéresses plus à moi, que tu ne me regardes plus, que tu me touches plus, je te dégoûte c'est ça ?

Laurent

Mais t'es gonflée c'est toi qui me fuis et après tu me reproches ça ? De ne plus m'intéresser à toi ?

Christine

(le secouant de rage)

T'es vraiment un salaud, c'est moi qui me fais agresser et c'est toi qui te barre. Ordure ! Tu crois que tu peux me prendre et me jeter comme une merde ? Je suis pas un objet moi, tu comprends ça ? Je suis pas un objet, je suis pas un objet ! Je vais pas me laisser faire, je suis pas un truc qu'on prend et qu'on jette, je vais pas me laisser faire !

Cette scène violente aussi bien verbalement que physiquement permet de traduire toute la détresse de Christine face à son mari qui ne la soutient pas, qui lui reproche son agression, et le fait qu'elle ne réussisse pas à en parler. Après des jours de déni et de non-dits, le couple éclate. Toute la colère de la victime, incomprise, et elle revit des aspects de son viol à travers le rejet de son mari, car les mécaniques d'objectivation et de rejet sont similaires : la détruire puis la jeter. Suite à cet excès de colère, Christine s'en veut et tente d'améliorer la situation, alors même que Laurent est prêt à démarrer la voiture la laissant sur la devanture de leur maison :

Christine

Laurent je suis désolée, t'as raison je vais pas bien en ce moment, je traverse un moment difficile, je vis un mauvais cap, tu peux comprendre ça. Je te demande juste de me laisser un peu de temps.

Laurent

Du temps pour faire quoi ?

Christine

Je sais pas, pour qu'on se retrouve comme avant, pour retrouver la vie d'avant.

Laurent

Retrouver la vie d'avant ?

Christine

Oui.

Laurent

Avant quoi ? Avant quoi ?

Christine

Je ne comprends pas.

Laurent

Vas-y dis-le !

Christine

Mais quoi ??

Laurent

Ce qu'il s'est passé à 7h du matin sur le bord de la route.

Christine

Mais je comprends pas où tu veux en venir ?

Laurent

Pourquoi tu le dis pas ? Il t'a touché ce type, admetts-le bordel.

Christine

Mais non, mais non pas du tout il s'est rien passé je t'ai dit il s'est rien passé.

Laurent

Ah ouais il s'est rien passé ? Bien sûr, comme c'est pratique.

Laurent reproche à Christine de ne pas reconnaître son viol, la faisant alors culpabiliser. Il ne comprend pas que c'est une manière pour Christine de se protéger, de ne pas se confronter à la violence de l'acte qu'elle a subi et de vouloir passer à autre chose. La sociologue et féministe Christine Delphy explique dans son ouvrage *Le viol, la question du genre*, que la culpabilisation des victimes exercée par leurs proches protège l'ordre social en maintenant les femmes dans une position d'autosurveillance et de contrôle de leur sexualité³⁵. Cela limite leur capacité à dénoncer, renforce la peur et l'isolement, et perpétue l'impunité des agresseurs. Elle souligne que cette culpabilisation n'est pas seulement sociale mais aussi familiale et intime, ce qui rejoint d'ailleurs l'idée d'une « collusion des dénis » théorisée par Denis Salas. Les proches peuvent, consciemment ou non, reprocher à la victime son comportement, entretenant ainsi un climat de silence et de honte. Et c'est précisément ce que *Sambre* met-en-scène à travers le couple de Christine et Laurent. Christine Delphy précise que pour les proches, reconnaître le viol et soutenir la victime pleinement implique souvent de remettre en question des représentations profondes sur la sexualité, la confiance, et même sur certains membres de la famille ou du groupe social. Parfois, la réaction est donc de minimiser, de douter ou de détourner la responsabilité afin de préserver une cohésion ou éviter un conflit. Elle indique également que les victimes peuvent intérioriser ces reproches, se culpabiliser elles-mêmes et éviter d'exprimer leur douleur ou leur colère pour ne pas heurter ou inquiéter leurs proches, contribuant ainsi à perpétuer la logique patriarcale. La psychiatre Judith Lewis Herman rejoint cette idée, en précisant que du fait que les victimes soient blâmées et silencées par leurs proches, elles vivent un « traumatisme secondaire³⁶ ». Cette désolidarisation renforce alors la sidération et le repli sur soi des victimes. Autre exemple dans l'épisode trois, lorsqu'une autre victime décide de participer à la conférence de presse de la Maire pour témoigner de son agression et avertir les femmes de la région, son mari s'oppose ouvertement à ce choix.

Son mari

Et ça va t'apporter quoi à toi, de te montrer dans le journal là ?

Sylvie

C'est pas pour moi que je fais ça, la Maire dit que c'est pour empêcher que ça arrive à d'autres.

³⁵ DELPHY, Christine, *Le viol, la question du genre*, Paris : Syllepse, 2023.

³⁶ HERMAN, Judith L, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence. From Domestic Abuse to Political Terror*, New York: Basic Books, 1992.

Son mari

Et tu crois que ça va lui faire peur à votre bonhomme si y'a ta tête dans
le journal ?

Sylvie

Tu comprends rien, la Maire dit que la police ne fait rien, et que si nous
non plus on ne fait rien...

Son mari

T'as que c'te bonne femme en tête, elle te dirait de te jeter par la
fenêtre que tu le ferais toi ? T'as pensé à ce que les gens ils vont dire
sur nous ? Et à moi t'y as pensé à moi ? Tous les collègues qui vont être
au courant ?

Dans le cadre privé, Sylvie n'est pas soutenue, au contraire même, son mari s'oppose à ce
qu'elle témoigne publiquement sur ce qu'elle a vécu. Il considère son agression comme une
honte, puisqu'il s'inquiète du regard que les autres porteront sur eux. Elle rencontre
également des difficultés au travail, car la Maire lui accorde des privilèges inhabituels.
Lors d'une scène avec ses collègue, Sylvie est de nouveau la cible de remarques :

Une femme de ménage

(en se moquant)

Dis-donc t'as la cote avec la patronne depuis que t'es passé à la télé.

Une autre femme de ménage

T'en fais pas, elle aime bien charrier, moi je dis, tant mieux pour toi si
ça t'a servi ton histoire, au final, t'es quand même mieux dans les beaux
bureaux qu'à faire la cantine des gamins à 6h du matin.

Sylvie

C'est pas moi qui l'ai demandé le poste.

Une femme de ménage

C'est pas toi qui l'a demandé mais c'est toi qui l'a eu, Marie-Jeanne le
demande depuis deux ans et elle l'a pas eu.

Une autre femme de ménage

Marie-Jeanne elle n'a pas été violée.

Avoir vécu un viol est alors considéré comme un « atout », et cette scène illustre tout à fait le concept de « traumatisme secondaire ». Dans ce climat insoutenable, cette dernière finit par quitter son travail, et confie à la Maire :

Sylvie

Je veux juste qu'on me fiche la paix, je veux rien, je sais que vous voulez m'aider mais moi ça m'attire que des problèmes, vous comprenez ça ? Tous les jours des journalistes m'appellent, mon mari en a même retrouvé un dans le jardin.

La Maire

Je ne pensais pas que les journalistes se comporteraient comme ça.

Sylvie

Y'a pas que les journalistes, y'a tout le monde qui parle sur moi maintenant, y'en a même qui disent que j'ai tout inventé pour faire mon intéressante alors, si j'avais su j'aurais gardé tout ça pour moi.

La Maire

Non, il ne faut pas les taire ces choses-là Sylvie !

Sylvie

On voit que ce n'est pas à vous qu'il a fait ça cet homme-là.

Sylvie se décourage alors petit à petit de parler de son agression, elle ne trouve de soutien nulle part ailleurs que chez la Maire. Cette culpabilisation des victimes et ce manque de considération, aussi bien dans la sphère privée que publique, participent à l'invisibilisation de la parole des femmes, dont la série multiplie les exemples.

La mise en scène des traumatismes qui perdurent.

La structure de la série, dont chaque épisode propose le point de vue et la trajectoire d'un personnage actif de l'histoire, permet de mettre en avant les différents acteurs de l'affaire. Le premier épisode est consacré à Christine, interprétée par Alix Poisson, qui incarne une victime dont la vie est bouleversée par son viol. Cette focalisation permet ainsi d'explorer en profondeur les répercussions psychologiques et sociales d'un tel traumatisme.

On raconte les trente ans de l'affaire, ce qui offre l'occasion de mettre-en-scène l'évolution des répercussions d'un viol sur les victimes à travers plusieurs ellipses. On voit ces femmes dans le cadre privé (couple, famille) et public (au commissariat, aux courses, chez leurs amis, à la fête du village, à leur travail). Ces différentes arènes permettent de réaliser l'impact des viols sur l'entièreté du quotidien des victimes, et par analogie sur l'entièreté de leur vie. On note par exemple plusieurs séquences sur l'impact des viols dans le couple. Dans le premier épisode, Christine s'apprête à avoir une relation sexuelle avec son mari, mais elle le repousse violemment lorsqu'il lui touche les seins (geste post-traumatique puisqu'elle revit des gestes de son agression passée). Le gros plan caméra sur le visage de Christine permet de constater son dérangement et sa détresse. Une autre nuit, elle se persuade que quelqu'un s'est introduit chez eux, et va chercher un couteau pour se défendre. Elle sursaute lorsque son mari apparaît derrière elle. Elle semble sentir de nouveau l'odeur de son agresseur : « Peut-être qu'il me suit et qu'il m'a retrouvée » craint-elle. Elle se tient également le cou dans plusieurs épisodes, comme si elle sentait encore la corde qui a permis à son agresseur de la soumettre à lui. On comprend alors que le viol est vécu comme une intrusion, et que cette violation de l'intime plonge ensuite les femmes dans un climat d'insécurité et de psychose constant, même dans le cadre privé. La musique originale de Raf Keunen permet d'intensifier la peur des victimes, notamment à travers la récurrence d'une musique découpée en 3 parties « Sambre, Pt.1, Sambre Pt.2 et Sambre Pt.3 », qui survient dans plusieurs scènes d'angoisse de victimes. Cette musique propose une orchestration discrète, tendue, introspective, avec des cordes, des textures ambiantes et des motifs répétitifs. Elle laisse percevoir une atmosphère lourde, sombre, presque hypnotique, accompagnant émotionnellement le récit dramatique. Autre exemple, lorsque Christine fête son anniversaire. Alors qu'elle danse, un invité la surprend par derrière pour lui signaler qu'il s'en va. Apeurée, elle crie soudainement en sursautant. Ce plan séquence de fête plonge le téléspectateur dans un climat de joie, d'insouciance et de fête, pour faire ressurgir brutalement la peur de Christine. On comprend que des petits gestes ou mots peuvent faire replonger les victimes dans un état traumatique qui ne les quitte pas, et démontre l'extrême vigilance dont elles font inconsciemment preuve. L'usage du plan séquence permet au téléspectateur d'occulter le temps d'un instant la portée dramatique de l'intrigue et de ressentir de la joie pour le personnage, pour frontalement se rappeler que les séquelles d'un viol sont pérennes. Dans son ouvrage fondateur dans les études sur le traumatisme psychique, Judith Lewis Herman met en lien les traumatismes du

viol avec ceux vécus dans des contextes extrêmes comme la guerre ou la torture, démontrant qu'ils ont des effets similaires sur le psychisme³⁷. Elle présente le viol comme un traumatisme interpersonnel extrême, qui touche le cœur de l'identité, de l'intégrité corporelle et de la sécurité de la personne. Ce traumatisme détruirait alors le sentiment fondamental de sécurité et fracturerait la continuité de la mémoire, du lien social et de la confiance dans le monde. La psychiatre relève un certain nombre d'effets psychologiques durables comme les réminiscences (*flashbacks*, cauchemars), l'évitement (des lieux, des émotions, des souvenirs), l'hypervigilance, l'anxiété chronique, la dissociation, la perte de la sensation de soi, les troubles somatiques (douleurs, fatigue, troubles digestifs), et les troubles de l'attachement et de la sexualité. Un grand nombre de ces effets sont mis-en-scène dans *Sambre*, permettant alors de traduire les conséquences durables d'un viol à l'échelle de plusieurs années. On découvre par exemple une scène d'anxiété au supermarché, où Christine s'inquiète à chaque fois que quelqu'un la frôle, et s'excuse sans cesse lorsqu'on la bouscule. Lorsqu'elle sent l'odeur de son agresseur, elle informe son mari qu'elle étouffe et se dirige vers la sortie. Les gros plans sur son visage permettent de traduire son inconfort et sa peur constante. Elle fait un autre malaise dans le dernier épisode, lorsqu'elle se rend à l'anniversaire du petit-fils de son violeur, dont elle ignore l'identité. En effet, l'odeur et le son de la voix d'Enzo perturbent Christine au point où elle sort prendre l'air pour ne pas tomber. Sa fille s'interroge : « J'ai cru que c'était fini ces malaises ? », ce qui dévoile alors les conséquences physiques et psychologiques sur la durée. On découvre aussi qu'elle ne peut plus se rendre à pied au travail. Une scène en champ contre-champ montre Laurent qui l'emmène en voiture post-agression. Cette scène, illustrée par la fameuse musique angoissante, met l'accent sur le regard appuyé de Christine sur la cabine téléphonique (où elle s'est réfugiée après son viol), à travers une caméra subjective qui permet de se mettre à sa place. Dans la série, de nombreuses victimes verbalisent même les conséquences de leur viol dans le quotidien. Dans l'épisode deux, lors de ses courses, la juge Irène croise la victime caissière qu'elle avait déjà dans son bureau. Cette dernière lui avoue: « Je voulais rester travailler à l'usine de nuit, mais moi je sors plus quand il fait noir, j'y arrive pas », après lui avoir confié « je n'ai pas pu faire autrement, je vous jure j'avais trop peur qu'il me tue. Et maintenant je préférerais être morte qu'avoir dû faire ça, ça revient toujours dans ma tête, ça veut pas partir, c'est tout le temps, tout le temps dans ma tête. J'ai l'impression de sentir son odeur partout ». Dans

³⁷ HERMAN, Judith L, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence. From Domestic Abuse to Political Terror*, New York: Basic Books, 1992.

l'épisode trois, la Maire essaye de rassembler des victimes pour une conférence de presse, l'une d'entre elles refuse terrorisée : « Je suis désolée mais j'ai trop peur, j'ai peur qu'il voit ma photo, j'ai peur qu'il voit mon nom et j'ai peur qu'il me retrouve, j'ai peur, je veux pas, c'est tout ». Lorsque la Maire essaye de convaincre une autre victime, en lui expliquant « qu'il ne faut pas les taire ces choses-là », elle répond : « On voit que ce n'est pas à vous qu'il a fait ça cet homme-là ». Dans l'épisode quatre, la scientifique est sous le choc lorsqu'elle découvre les éléments de l'enquête, elle confie à son mari : « Les photos, ça m'a vraiment fait flipper, y'a truc dans leur regard, y'a un vide, y'a une absence ». Une autre victime explique dans l'épisode cinq au commandant : « Les gens ils ne comprennent pas, ils se disent « depuis le temps quand même ». Mais je ne sors jamais seule, même pas pour faire mes courses, j'en suis incapable ». L'hypervigilance relevée par Judith Lewis Herman se traduit également à travers une peur pour les autres femmes, et notamment leurs filles. Dans l'épisode quatre, on retrouve Christine, la première victime, dont la fille est devenue adolescente. Lorsque cette dernière souhaite faire une virée en voiture avec son amie, sa mère prend peur. Lorsque la voiture s'éloigne, la caméra fixe Christine en gros plan, laissant transparaître son inquiétude. Dans l'épisode suivant, elle lui annonce qu'elle va faire un bowling avec ses amis le soir, Christine apparaît une nouvelle fois pétrifiée. Lorsque le commandant Winckler sonne chez Christine, sa fille lui ouvre, elle entrouvre très légèrement la porte, méfiante qu'il lui demande d'entrer. Il demande : « Elle ne fait jamais entrer personne ? », ce à quoi elle répond que non. Lorsqu'elle admet finalement avoir été violée, le commandant Winckler s'interroge sur cette déclaration, elle répond : « Ma fille, et l'envie de passer à autre chose, le faire pour elle [...] Mais qu'est-ce qu'il a fait de moi ? Qu'est-ce qu'il a fait de moi ? Qu'est-ce que ce gros porc a fait de moi ? ». Christine verbalise les conséquences de son agression, après des années à se réfugier dans une sorte de déni. La série démontre que le viol gâche une vie. Une victime admet au commandant : « Ne vous inquiétez pas, la date [de son viol] je suis pas prête de l'oublier, elle est gravée là [montrant sa tête]. Partout où je suis je regarde les chaussures des hommes, à chaque fois que j'en croise un avec des chaussures de sécurité, j'ai comme un haut de cœur, je me dis c'est peut-être lui ! Qu'est-ce que j'en sais à quoi il ressemble, ce salopard qui a foutu ma vie en l'air ? ». La série spécifie également qu'un viol peut mener à la mort. Une courte scène du commandant dans les archives de la police le met en scène au téléphone, tentant de recontacter d'anciennes victimes pour faire avancer son enquête. On apprend alors que certaines se sont suicidées. Le téléphone est ici un objet médiateur des

relations sociales et narratives, et permet de marquer l'époque du cinquième épisode, ainsi que de faire des révélations sur les victimes dans l'avancement de l'enquête. Pour revenir à la trajectoire de Christine, lorsque sa fille la confronte sur ce qu'il s'est réellement passé lors de son agression : « Est-ce que ça a un rapport avec ton agression dans j'étais petite ? Tu sais j'ai ma petite idée là-dessus [...] On en parle des fois avec Papa », elle s'excuse simplement de ce qui lui est arrivé, en sachant que c'est ce qui a déclenché leur séparation. La série montre donc, que ce soit à travers des comportements, des regards, ou la voix, que les victimes de viol subissent des conséquences toute leur vie, de la peur de sortir seule, au suicide. Tous les épisodes se chargent de présenter les séquelles handicapantes et pérennes du viol. Du début à la fin, la série place les victimes et leur sort au cœur de son récit. Le premier épisode s'ouvre sur le réveil de Christine après son agression, et le dernier épisode se clôture sur cette même victime au procès d'Enzo. Dans cette dernière scène, après un plan large sur toutes les victimes présentes au tribunal, la caméra se pose sur le regard de Christine en gros plan, dont on distingue encore les blessures. On ne perçoit pas Enzo, qui est hors champ, pour mieux mettre en lumière les survivantes. La musique originale angoissante se joue une dernière fois. Ce plan final indique que malgré la reconnaissance des viols à travers le procès, les blessures elles, ne guériront jamais.

II) Une double démythification : le démantèlement des croyances autour de la figure du violeur et de la justice.

a) Démythifier la figure du violeur : du monstre à l'homme ordinaire.

Déconstruire les mythes et les stéréotypes autour de la figure du violeur.

Le mythe du violeur marginal repose sur l'idée qu'il serait un être exceptionnel, anormal, souvent présenté comme un inconnu, un pervers sexuel, malade ou psychologiquement déviant. Une sorte de prédateur qui agit dans la rue, la nuit, avec violence, une figure marginale, hors du cadre social « normal ». Ce mythe construit alors le violeur l'« autre » : une sorte de figure monstrueuse en marge de la société. Un mythe qui rassure, et qui alimente l'idée que les violeurs sont des exceptions, facilement identifiables et donc évitables. L'essayiste féministe Valérie Rey Robert détaille ce mythe dans son ouvrage *La culture du viol à la française* :

« Les agresseurs sexuels sont des personnages horribles, immondes, condamnables tant qu'ils restent sans identité, sans proximité aucune avec nous ou nos connaissances, tant qu'aucun processus d'identification n'est possible. Le violeur c'est l'autre, et pour s'en assurer il convient de repousser cette entité barbare au ban de la norme. Ainsi, nous avons doté les agresseurs sexuels hypothétiques de stéréotypes bien particuliers. Ils seraient issus des basses classes, étrangers, en marge de la société, au sens strict en «banlieue», c'est-à-dire tout autour de nous, en périphérie mais jamais au centre, au cœur de ce que nous reconnaissons comme un *nous* collectif acceptable. Le violeur est dehors, jamais dedans. Le viol est un crime sans coupable parce que ça ne peut pas être lui, c'est l'autre. Et même lorsque la culpabilité est indéniable, il reste une dernière échappatoire de distanciation : la pulsion, l'état second, la part d'animalité... un autre moi³⁸ ».

L'essayiste féministe Rose Lamy, qui explore également ce mythe ajoute qu'il y a « une erreur fondamentale à considérer que la violence sexiste a un lien avec la monstruosité, et qu'on pourrait la faire disparaître en neutralisant quelques hommes pour s'en protéger. Malheureusement cette idée s'imprègne jusque dans le traitement médiatique des crimes et

³⁸ REY-ROBERT, Valérie, *La culture du viol à la française*, Éditions Libertalia, 2019-2021.

délits. À ce sujet, l'affaire Daval est une séquence édifiante, permettant d'illustrer la manière dont le mythe des monstres entrave la recherche de la vérité en matière de violences sexistes³⁹ ». La féministe Noémie Renard affirme en effet qu'il n'existe pas de « profil type » du violeur, si ce n'est qu'il s'agit très majoritairement d'hommes, dans une société patriarcale. Et c'est cette invisibilisation de la réalité des violences sexuelles qui permettent à la culture du viol de prospérer. Elle explique que la culture du viol représente l'ensemble des mythes, stéréotypes et idées reçues qu'une société a sur le viol, et qu'il existe « un mythe du violeur chômeur, marginal, fou. Mais le violeur, c'est monsieur Tout-le-monde. Il n'existe pas de profil sociologique particulier⁴⁰ ». De manière générale, les représentations du violeur dans la fiction alimentent justement ce mythe. Le violeur est souvent hyper-violent, sadique, bestial. On insiste sur ses différences, et cela crée une fausse sécurité symbolique : tant qu'on n'est pas face à un tel monstre, on n'est pas en danger. La série questionne ce mythe à travers l'intervention d'une psychologue qui tente d'établir un portrait théorique d'Enzo. Elle affirme : « Je ne le vois pas travailler en équipe. Notre homme est un marginal, un instable [...] Une chose est sûre, nous sommes face à quelqu'un d'instable, il peut avoir de fortes colères, de fortes tristesses, sans cause réelle. En tout cas, cherchez quelqu'un d'isolé, quelqu'un de très seul [...] Les type 1 sont généralement des asociaux, voire marginaux ce qui les empêchent de vivre leur sexualité dans une relation classique, comme une relation de couple par exemple. Il faut que vous compreniez qu'on a affaire à quelqu'un qui a des capacités sociales limitées, qui a des difficultés à entrer en contact avec autrui. C'est forcément un solitaire, un célibataire, quelqu'un qui vit seul ou encore chez ses parents malgré son âge ». Lorsque la scientifique qui l'interroge lui demande : « Et si ce type était un bon ouvrier ? Si c'était un type tout à fait normal, un père de famille, un type passe-partout, c'est possible ? », elle répond : « Non j'y crois pas du tout, ce serait plus que surprenant, rien dans son profil ne va dans ce sens ». En exposant d'un côté le personnage d'Enzo comme un homme tout à fait banal et sociable, et de l'autre les théories policières et scientifiques pour le démasquer, la série annonce un véritable problème qui entrave l'avancée de l'enquête : l'homme recherché n'est pas celui qu'on voudrait trouver. Ce parallélisme permet alors une véritable démythification de la figure du violeur.

³⁹ LAMY, Rose, *En bons pères de famille*, Paris : Points, 2024.

⁴⁰ RENARD, Noémie, *En finir avec le viol*, Premier Parallèle, 2019.

Pour expliquer le processus de démythification qu'opère la série, définissons d'abord ce qu'on entend par « mythe ». Pour Roland Barthes, « Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère⁴¹ ». Il donne alors un système de sémiologie différent de celui qu'on connaît. En sémiologie, on postule alors un rapport entre deux termes, un signifiant et un signifié. La corrélation qui les unit donne le signe. Le concept mental (c'est-à-dire l'idée) est le signifié, le mot désignant l'objet est le signifiant, et la relation entre les deux (c'est-à-dire le tout) représente le signe. Le mythe serait donc un discours idéologique qui ferait passer des constructions sociales pour des vérités naturelles. Roland Barthes montre comment des éléments apparemment anodins véhiculent en réalité des messages idéologiques cachés, façonnant notre vision du monde. Si on suit cette idée, le mythe du profil type du violeur est porté par la culture médiatique, la publicité, les images et les récits populaires. Il désindividualise la violence, en la réduisant à une pathologie et à un cas isolé, et dépolitise le viol, contribuant donc à déresponsabiliser la société et ses agresseurs. Pour compléter, le linguiste Henri Boyer repense quant à lui la manière dont les médias façonnent durablement nos représentations collectives à travers stéréotypes, emblèmes, mythes, et comment ces objets sémiotiques deviennent des piliers de l'imaginaire collectif. Son approche interroge la neutralité de ces images, bien souvent imposées avec une apparence d'évidence et d'innocuité, mais profondément structurantes⁴². Il détaille la catégorisation (liée au stéréotypage, c'est la mise en place de représentations figées, simplifiées, rendues évidentes par leur récurrence et leur notoriété) et la symbolisation (qui concerne l'emblématisation et la mythification, processus qui transforment des représentations en symboles chargés de significations socio-culturelles). Ces phénomènes partagent selon lui une « parole dépolitisée », concept d'ailleurs emprunté à Roland Barthes, illustrant comment ces représentations se diffusent sans revendications politiques explicites et s'imposent comme évidentes, et la dynamique par laquelle certaines représentations sont promues médiatiquement, comme des repères symboliques durables au sein d'un imaginaire collectif.

Un rapport commandé par l'Union européenne en 2009 montrait que seuls 7% des suspects de viol avaient une maladie psychiatrique, c'est-à-dire une extrême minorité⁴³. La

⁴¹ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, 1957.

⁴² Boyer, H. (2008). Stéréotype, emblème, mythe. Sémiotisation médiatique et figement représentationnel. *Mots. Les langages du politique*, 88(3), 99-113. <https://doi.org/10.4000/mots.14433>.

⁴³ LAMBERT, Elise, «Viol : pourquoi a-t-on du mal à croire les victimes ?», 2019, https://www.franceinfo.fr/sports/foot/psg/neymar/viol-pourquoi-refuse-t-on-de-croire-les-victimes_3483457.html

féministe Rose Lamy ajoute que les hommes « monstrueux » sont à l'origine d'une part anecdotique, voire insignifiante, de la violence exercée sur les femmes et les enfants, et que pourtant, ils occupent toute la place dans nos représentations. En effet, parmi les 108 000 victimes de viol ou de tentative de viol déclarées en 2017, 91% connaissaient l'agresseur et 45% des agresseurs étaient le conjoint ou ex-conjoint⁴⁴. Elle cite également l'avocate Anne Bouillon, spécialiste des violences sexuelles. Elle estime qu'il y a deux manières d'appréhender les comportements déviants, criminels ou délictuels, et que le choix entre les deux options détermine un projet de société :

« La première est de considérer que le criminel est une anomalie, un accident, un monstre, en somme un épiphénomène à la marge d'un système qui fonctionne parfaitement, et alors on qu'on traite ces monstres pour ce qu'ils sont, des aberrations, et on les enferme. Cette vision du monde est celle qui domine, et qui pousse les médias à catégoriser les violences domestiques dans la rubrique des faits divers et à les écrire comme de petits contes de fiction décorrés les uns des autres. Cette manière de voir les choses est rassurante, parce qu'elle propose une résolution systématique de chaque affaire, sans les mettre en lien. [...] La seconde manière c'est d'appréhender ces actes, que les hommes violents sont l'incarnation d'un système dysfonctionnel, que la société porte en elle les germes de la violence et que personne n'est à l'abri d'un passage à l'acte⁴⁵ ».

Sambre est une fiction qui fait tout l'inverse. Le personnage du violeur est mis en scène comme quelqu'un de tout à fait banal, déconstruisant alors tous les stéréotypes et préjugés. Le scénariste de *Sambre* explique l'intérêt du parallélisme évoqué précédemment pour interroger la figure du violeur :

« Quand on cherche un type associable, un maghrébin, ou un type pas normal, automatiquement le public sait et se dit «mais non, ils sont sur une mauvaise piste» alors si tu ne sais pas il se dit «ah ils sont peut-être sur une bonne piste». Et en même temps on peut se demander «êtes-vous sur ce chemin là ? Parce que c'était sûrement un mec pas normal». Ça permet de montrer une société qui change, car le commandant Winckler est plus sur la ligne des autres, il est sur quelque chose d'autre, il a un temps d'avance, il n'est pas sur les

⁴⁴ LAMY, Rose, *En bons pères de famille*, Paris : Points, 2024.

⁴⁵ Ibid.

vieux schémas qu'on voit encore à la télé. On se dit «les mecs il est temps que vous disparaissiez car on est tous passés à autre chose sauf vous⁴⁶ ».

Le personnage d'Enzo n'a effectivement pas l'allure caricaturale du monstre, il est même sympathique et serviable. Cette banalité rend son crime d'autant plus insidieux et difficile à percevoir par son entourage. Le viol est encore un sujet largement tabou, qui génère honte et silence, même dans les milieux proches de la victime. Souvent, les proches ont du mal à concevoir que quelqu'un de connu ou apparemment « normal » puisse commettre un tel acte. Ce déni collectif fonctionne comme une protection sociale du violeur et un frein à la parole des victimes. Dans la série, personne n'arrive à croire que le violeur recherché depuis trente ans est en réalité un homme « normal ». La série se donne comme une véritable démythification de la figure stéréotypée du violeur, puisqu'elle « débarrasse (un personnage, une entité abstraite) de ses aspects mythiques qui voilent la réalité sous-jacente »⁴⁷. Elle prolonge donc le projet des *Mythologies* de Barthes, pour aller à l'encontre d'un mythe, le révélant alors d'une certaine manière, plutôt que de l'alimenter. Lorsque le commandant Winckler annonce à ses équipes : « Aucun antécédent, le type n'est affiché nulle part. Ouvrier, marié, père de famille, grand-père même », un brigadier réplique : « C'est lui le plus grand violeur de France ? Ce clown avec sa tronche de cake, vous êtes sûrs de ça ? ». Ce court dialogue symbolise l'incompréhension collective face à la normalité du violeur, une sorte d'externalité d'un mythe mis à mal. Autre exemple dans le dernier épisode, la fille d'Enzo refuse de croire que son père est coupable avant qu'il le lui dise. Elle se défend : « Ça va vous faire tellement drôle quand vous allez vous rendre compte à quel point vous vous êtes trompés [...] C'est des putains de conneries, mon père n'a jamais levé la main sur qui que ce soit ». A travers un dialogue en champ contre-champ entre Enzo et le commandant Winckler, la série questionne explicitement et avec pédagogie la dissonance entre le mythe du violeur pathologique et la réalité :

Enzo

C'est pas vraiment moi qui ai fait tout ça, c'est un peu comme si y'avait deux Enzo, le vrai Enzo c'est un gars bien je vous assure, c'est un bon père de famille, un bon ami et un bon collègue, et tout le monde aime ce Enzo car c'est le vrai Enzo. Et puis y'a l'autre, j'ai déjà essayé de le faire taire mais il revient toujours, je ne le contrôle pas, j'ai des

⁴⁶ Voir annexe 7

⁴⁷ <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9mythifier>

pulsions comme ça vous voyez. Il voit une fille au bord de la route, et voilà.

Le commandant Winckler

Vous voulez que je vous dise le fond de ma pensée Monsieur Salina ? Il n'y a jamais eu deux Enzo, il n'y en a qu'un et il est assis devant moi. Le bon père de famille, le violeur en série, les deux en un, mais ça vous arrange que nous pensions qu'il y en ait deux. Et en vérité nous préférerions tous qu'il y en ait deux. Parce que vous êtes inconfortable, vous êtes difficile à cerner, à regarder, vous nous dérangez. Pendant toute cette enquête beaucoup ont cherché un tordu solitaire, un immigré asocial, un pervers déviant, et vous nous faites chier Monsieur Salina, c'est ça la vérité. On a mis trente ans pour vous trouver, vous avez des dizaines de victimes à votre compteur et vous agissiez juste en bas de chez vous tôt le matin pour aller bosser, comme n'importe qui dans cette ville. On avait dix mille raisons de vous trouver bien avant, toute la ville vous connaît, mais personne n'a envie que ce soit vous, personne. C'est ça qui nous emmerde tant. Parce qu'à la fin c'est bien vous, vous et vous seul, juste vous.

Le mythe du violeur est alors lentement mis-à-mal tout au long de la série, et tout particulièrement dans le dernier épisode. Une scène au commissariat permet de conclure explicitement tout le propos de *Sambre* sur la question, expliquant de manière claire le déni collectif de la société face aux agresseurs. Marc Herpoux nomme ce phénomène l'« invu » :

« Le plan séquence dans l'épisode trois montre à quel point il est au cœur de la ville, et il est invu. Alors qu'on peut pas dire qu'il est pas visible, il dit même bonjour à tout le monde, même au mari de la victime. On sent bien qu'il n'en a rien à foutre, ça ne le fait pas sourciller. Il sait qu'il est invu, mais pas invisible. D'ailleurs il fait tout pour être vu, il va voir les flics, il joue avec son portrait-robot ce qui est réel. Plus il est vu, plus il est invu. Mais pourquoi ? Parce que ce prototype de personnage est invu. Parce qu'il est normal. Donc y'a aucune raison de le voir. La question qui se pose, c'est la norme et ce dont on ne parle pas [...] Cette histoire de normalité permet de voir quel est le plafond de verre de la crédibilité⁴⁸ ».

Cette notion d'invu est abordée à plusieurs reprises dans la série, comme par exemple quand le commandant Winckler se rend dans les archives de la police en quête d'indices

⁴⁸ Voir annexe 7

passés. Le policier lui dit : « Vous risquez de tomber sur de sacrés trucs, après toutes ces années, je ne vous dis pas ce qu'on ne voit pas ici commandant ». Ce à quoi il répond sèchement : « Sans parler de ce qu'on ne voit pas ». L'autrice Roxane Gay mêle intime et politique dans son livre *Mauvaise féministe*, dans lequel elle raconte le viol qu'elle a subi. Elle insiste notamment sur le fait que ses agresseurs n'étaient pas des étrangers, ni des monstres isolés, mais des camarades de classe, c'est-à-dire des garçons ordinaires. Elle écrit : « Ils n'étaient pas des criminels. C'étaient des garçons normaux, gentils, polis. Jusqu'à ce qu'ils ne le soient plus⁴⁹ ». Elle souligne combien cela contraste avec les idées reçues sur ce que doit être un « vrai viol » ou un « vrai violeur » et montre également comment la société pousse les victimes à garder le silence, surtout quand l'agression ne correspond pas à l'image attendue du viol. Dans plusieurs de ses travaux, elle analyse comment les médias, la télévision, la littérature et le cinéma renforcent la fausse image du viol. Elle explique que les violences sont souvent présentées comme des actes violents et rares, commis par un inconnu, la nuit dans une ruelle. Elle critique des personnages masculins ambigus souvent réhabilités ou excusés malgré des comportements abusifs, et la manière dont les femmes sont responsabilisées, sexualisées, ou rendues suspectes en tant que victimes. *Sambre* montre au contraire que le viol n'est pas un acte individuel mais le symptôme d'une société patriarcale, marquée par des rapports de domination et des violences invisibilisées.

Dans un ouvrage fondamental dans les études culturelles et la sociologie critique, Stuart Hall et ses collègues du Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham explorent comment le discours autour de la criminalité est construit socialement et politiquement, à travers une construction médiatique et politique, marquée par l'idéologie et des tensions sociales plus profondes, plutôt que simplement le reflet de faits objectifs⁵⁰. Ils analysent la chaîne de production du discours criminel, en passant par les médias, qui amplifient certains faits divers, la police, qui sélectionne et oriente ses interventions, le système judiciaire, qui participe à la confirmation de cette menace, et l'État, qui exploite cette peur pour justifier des politiques sécuritaires et conservatrices. Ils remarquent une oscillation entre une mythification de la figure du criminel, ou au contraire une banalisation. Les médias transforment certaines figures criminelles en symboles d'un

⁴⁹ GAY, Roxane, *Mauvaise féministe*, Éditions Points, 2018.

⁵⁰ HALL, Stuart, CRITCHER, Chas, JEFFERSON, Tony, CLARKE, John, & ROBERTS, Brian, *Policing the crisis: Mugging, the state, and law and order*, London : Macmillan, 1978.

danger social, souvent avec une forte charge raciale ou de classe. Dans le cas des vols avec violence (qu'ils nomment *mugging*), c'est généralement un jeune noir urbain qui construit l'archétype du criminel menaçant l'ordre social. Et cela crée une « *moral panic* », concept clé de l'ouvrage, dans laquelle la société perçoit un groupe marginalisé comme une menace existentielle. À l'inverse, certains récits fictionnels ou médiatiques peuvent normaliser ou dédramatiser certains types de criminels, souvent liés à des groupes dominants (criminalité en col blanc, corruption politique). Une asymétrie qui renforce donc les stéréotypes sociaux et les inégalités dans la perception de la justice. Ces représentations servent à détourner l'attention des véritables causes structurelles des problèmes sociaux (chômage, pauvreté, racisme systémique) en focalisant le débat sur des boucs émissaires. Et la fiction participe par exemple selon eux à cette mise en scène et à la reproduction de l'idéologie dominante. Leur concept de « représentation codifiée » permet de développer l'idée que les récits fictionnels tendent à répéter des schémas narratifs qui influencent notre perception du réel. Par exemple, le mythe et le stéréotype du violeur comme « monstre isolé » montré comme tel en fiction empêche de voir la réalité plus courante des agresseurs qui sont souvent des hommes ordinaires de l'entourage des victimes. *Sambre* semble à l'inverse aller à l'encontre de ces représentations codifiées, pour faire voir ce qui est « invu » dans la fiction sur le sujet. En exposant la banalité du violeur, la série met en crise le mythe du violeur isolé en marge de la société à travers des procédés filmiques et scénaristiques de démythification. Ces croyances rassurent la société, mais permettent surtout de masquer la banalité des violences sexuelles, qui sont commises par des hommes intégrés, appréciés et parfois même admirés.

Le mythe du « bon père de famille ».

Dans son essai *En bons pères de famille*, Rose Lamy propose une réflexion critique sur la figure du « père de famille » dans nos sociétés patriarcales, en lien avec la question des violences sexuelles. Elle interroge le rôle que cette image traditionnelle joue dans la normalisation et la tolérance des violences faites aux femmes, notamment dans la sphère privée et judiciaire. La féministe met l'accent sur le déni collectif de la société sur le mythe autour des auteurs de violences, excluant la possibilité qu'un homme normal, intégré dans la société et même apprécié puisse être un agresseur. Elle déclare : « Le mythe est bien rôdé, efficace, et permet à une société entière de ne pas regarder en face la réalité des violences commises par les bons pères de famille. On préfère accepter l'idée que, parfois,

des hommes monstrueux s'en prennent à des femmes comme le loup s'en prend aux promeneuses innocentes, et bien que nous soyons désolés de cet état de fait, il n'y a rien que nous puissions faire contre ces violences inévitables et aléatoires⁵¹ ». Le projet de la série repose en grande partie sur le démantèlement de ce mythe du « bon père de famille ». La série élimine dès le premier épisode tout suspense : Enzo le violeur est présenté comme un bon ouvrier, un bon entraîneur de foot et un bon père de famille. Tout le monde le connaît, mais personne ne le soupçonne. A ce propos, Marc Herpoux déclare :

« Je voulais insister sur quelque chose dans le profil du violeur, qui est la normalité. Je voulais dramatiser l'idée que si on ne trouve pas ce mec, c'est parce qu'on ne le cherche pas, on va chercher autre chose. Et donc lui ne répond pas du tout au profil attendu, bon père de famille, dans la réalité il a trois enfants, trois autres issus d'un autre mariage, il est employé modèle dans son usine, président du club de foot, tout le monde le connaît dans la petite ville, y compris dans la réalité le maire l'a invité plusieurs fois chez lui. Il a monté une équipe féminine, bref tout un tas de trucs. Il ne correspond pas du tout au profil. Tout le monde est en train de chercher quelqu'un d'autre et pas ce gars là⁵² ».

Ce refus de voir Enzo comme un potentiel violeur est caractérisé dans plusieurs scènes. La plus marquante se passe au commissariat, lorsqu'il se place à côté du portrait-robot du violeur de la Sambre, soulignant en riant qu'il lui ressemble quand même beaucoup. Les policiers rient avec lui en déclarant que la ressemblance est effectivement marquante, sans émettre le moindre doute. Lors de son arrestation dans le dernier épisode, un gros plan sur Jean-Pierre, un policier chargé de l'affaire (également ami avec Enzo) laisse entrevoir la réalisation de ce que Marc Herpoux nomme l'« invu ». Il démissionne par la suite, en justifiant : « Il est temps que j'arrête de me raconter des conneries. Pendant tout ce temps il était là sous nos yeux. Et moi j'ai fait quoi ? J'ai pris des coups avec lui, j'ai joué au foot avec lui, puis je n'ai rien vu ». On constate alors le contraste frappant entre la banalité de l'apparence sociale du violeur et la violence de son acte. Tout le monde le connaît, et pourtant personne ne le soupçonne. Lorsque la famille d'Enzo se fait auditionner après son arrestation, le mythe du « bon père de famille » expose ses limites :

L'enquêtrice

⁵¹ LAMY, Rose, *En bons pères de famille*, Paris : Points, 2024.

⁵² Cf annexe 7

Comment vous décririez votre relation ?

La femme d'Enzo

Normale, Enzo c'est un homme attentionné je peux pas me plaindre.

L'enquêtrice

Et sur le plan intime ?

La femme d'Enzo

Et beh normal aussi, comme avec un mari quoi. C'est pas un tordu Enzo si c'est ça que vous voulez me faire dire. C'est quelqu'un d'assez pudique.

L'enquêtrice

Est-ce que vous reconnaissez votre mari sur ce portrait-robot ?

La femme d'Enzo

Pas du tout, et je suis bien placée pour le savoir, ça fait trente ans qu'on est mariés [...] On était très heureux vous savez, Enzo était un bon mari et un bon père, toujours prêt à rendre service, à se plier en quatre pour les autres. Cet été, il a même pris tous ses congés pour refaire la toiture de mes parents, et il n'a même pas demandé à être payé. Parce qu'il est comme ça, il a le cœur sur la main.

La femme d'Enzo, elle-même dans le déni, refuse d'admettre que son mari est coupable. Elle maintient que c'est une bonne personne, un bon mari et un « bon père de famille ». Tout le drame de cette affaire naît alors de cette invisibilité sociale du coupable. La série *Sambre* présente le violeur non comme une figure monstrueuse, mais comme une personne parfaitement intégrée à son milieu, ancrée dans la communauté, ce qui rend ses actes d'autant plus choquants et déstabilisants.

Un refus de rédemption.

Sambre est une série télévisée qui refuse les codes traditionnels du thriller et de l'arc narratif de la rédemption. Aucun mystère ni suspense : le violeur est dévoilé dès le premier épisode. La série ne cherche pas à créer une attente autour de l'identité du violeur, et ce parti pris éditorial évite tout effet voyeuriste ou sensationnaliste. L'objectif n'est pas de faire frissonner, mais d'inviter à la réflexion. Enzo n'est ni excusé, ni romancé. Il n'est pas non plus la victime de son passé ni présenté comme complexe, il est simplement montré tel

qu'il est : un homme banal, et violeur. La série assume un refus explicite de la rédemption, en ne proposant aucune glorification ou possibilité d'identification ou de sympathie. Lors de la séquence de l'interrogatoire, Enzo nie les faits, minimise ses actes et reste froid, presque déconnecté quand on le confronte aux souffrances qu'il a causées. En ce sens, la série ne demande pas au spectateur de comprendre les raisons de ses actes, mais de montrer les raisons qui expliquent pourquoi les violences faites aux femmes se perpétuent dans l'impunité. La série est une sorte de réorientation du regard de la fiction : on ne s'attarde plus sur sa psychologie pour comprendre le violeur ou l'excuser. On regarde seulement les effets sur les victimes : leur silence, leur isolement, leur colère, leur honte et leur tentative de reconstruction. Cela représente un véritable basculement du regard masculin dominant vers une perspective plus féministe et réparatrice. La série résonne alors comme une réflexion sur la responsabilité des récits eux-mêmes, en prenant le contre-pied de ceux qui glorifient les agresseurs, minimisent les viols ou offrent au violeur un arc de rédemption sans justice réelle. À travers sa mise en scène sobre et son refus du spectaculaire, *Sambre* renvoie la fiction à une responsabilité morale. La thèse *Le malheureux bourdon : figuration du viol dans la littérature finisécularie* de Yannick Geay analyse les différentes figures du violeur dans la littérature fin-de-siècle nous conduit à envisager le viol non plus seulement comme un crime rétrograde et compulsif, mais comme un geste culturel et antérograde⁵³. Selon lui, le problème de la fascination et de la subversion dans la création littéraire nous amène à nous interroger sur le viol comme geste esthétique. Se pose alors la question de la fascination contrariée, de la subversion et de la construction identitaire par le crime, des caractéristiques régulières d'œuvres de fictions, dont *Sambre* refuse d'être complice. La série ne prend pas la voie du sensationnalisme habituel de la figure du criminel, en exposant justement ce qu'il a de plus banal. En démythifiant la figure du violeur, la série opère donc un acte profondément politique, puisque les mythes et les représentations dominantes autour des violences sexuelles sont questionnées et bousculées. La série rend visible ce que la société préfère ignorer, et remet en cause cette vision rassurante du violeur à distance de la normalité, en obligeant de reconnaître à travers cette affaire des viols de la Sambre que le viol n'est pas l'œuvre de déviants exceptionnels, mais un acte systémique, commis bien souvent par des hommes ordinaires, dans des contextes tout aussi ordinaires. En un sens, la série peut aussi déranger, car elle met le spectateur face à sa propre complicité sociale ou culturelle : « Aurais-je cru cette femme ? » ; « Aurais-je considéré que cet homme puisse

⁵³ GRAY, Yannick, «Le malheureux bourdon : figuration du viol dans la littérature finisécularie», Thèse sous la direction de M. Patrick Wald Lasowski.

être coupable ? ». *Sambre* prend donc une prise de position politique contre l'impunité, contre le doute systématique de la parole des femmes, et en finalité, contre la culture du viol.

b) L'incompétence de la justice dans la prise en charge des victimes : la démythification de la police comme instance salvatrice.

L'incompétences policière dans l'exercice de réception des témoignages pour viol.

Le sociologue Pierre Bourdieu aborde les violences systémiques de genre comme des violences symboliques, profondément enracinées dans les structures sociales, économiques et institutionnelles. Selon lui, le genre ne sert pas uniquement à organiser la différence des sexes ; il irrigue toutes les hiérarchies sociales et tout l'ordre symbolique, et son dépassement nécessite un travail critique sur soi-même et sur les institutions⁵⁴. Sans nier la violence physique liée à cette domination, Pierre Bourdieu analyse surtout les effets de la violence symbolique et invisible dont sont victimes les femmes. Ils imposent des catégories construites du point de vue des dominants. Même si la domination s'exerce sans aucune malveillance généralisée et explicite de la part des hommes, cette innocence et cette inconscience rend la domination d'autant plus difficile à combattre. *La domination masculine* est une œuvre essentielle dans la mise en lumière de l'origine des structures inconscientes qui nous déterminent. Dans le cas du genre, cette violence serait le produit d'un ordre social patriarcal, que les institutions entretiennent sans forcément user de coercition physique. Il écrit : « La violence symbolique est cette forme douce, insensible et invisible de violence, qui s'exerce essentiellement par les voies symboliques de la communication et de la reconnaissance⁵⁵ ». Cette reproduction est possible car les dominés (dans notre cas les femmes) eux-mêmes intériorisent ces normes. On pense par exemple à Christine qui répète les dires du policier « J'ai eu de la chance », alors que ces mots invisibilisent et disqualifient son agression. Le sociologue défend l'idée que la domination peut être combattue si elle est rendue visible, notamment par l'analyse critique des institutions et la dénonciation des mécanismes de reproduction. Et c'est précisément ce que fait *Sambre*, tout particulièrement à travers les scènes de dépôt de plainte des victimes. Lorsqu'un policier reçoit Christine pour son dépôt de plainte, elle est directement accueillie

⁵⁴ BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Editions du Seuil, 1998.

⁵⁵ Ibid.

dans des conditions défavorables, n'étant pas du tout prise au sérieux. Le commandant qui la reçoit, Bernard, commence l'interrogatoire en lui faisant remarquer « dis-donc vous êtes salement amochée ! ». Cette réflexion brutale, froide et déplacée ne permet pas à la victime de se sentir à l'aise réduit la personne à son apparence physique, alors qu'elle est déjà dans un état de vulnérabilité extrême. La victime a subi une grave agression, et nécessiterait au contraire d'un accueil bienveillant, respectueux, et rassurant. De plus, le viol étant avant tout une violence psychologique et physique, se focaliser seulement sur les « amochages » banalise la gravité de l'acte. Cela peut donner l'impression que seules les blessures visibles comptent. En somme, cet accueil inadapté résume le manque de formation et de professionnalisme de la police, qui peut aggraver le traumatisme de la victime et compromettre gravement la confiance dans le système judiciaire. D'entrée de jeu, la série montre donc une police qui se désolidarise des violences faites aux femmes. Peu après, Bernard minimise la gravité de la situation en tiquant sur son nom de famille, notifiant avec humour connaître son cousin. Il commente ensuite son adresse : « Ah bah tiens, ma belle-mère habite dans cette rue, c'est tranquille ». Ces divagations sont manifestement inappropriées face à son état de choc. Un processus de culpabilisation s'enclenche très vite lorsqu'elle raconte son agression : « Mais qu'est-ce que vous faisiez là-bas à cette heure-là ? » ; « Vous n'avez rien vu de suspect, un véhicule ou quelque chose ? Il faut bien qu'il vienne de quelque part notre bonhomme non ? ». Bernard prend très à la légère la plainte de Christine, et ne va pas plus loin que l'hypothèse de vol qu'elle avance alors qu'elle semble traumatisée : « Vous voulez tout de même déposer plainte ? » ; « Alors le préjudice ? Et bah nul, puisqu'il ne vous a rien volé ». Il lui demande de tout répéter lorsqu'il commence enfin à rédiger sa plainte, en annonçant: « Bon on va faire court ». Cette scène de dialogue en champ-contrechamp permet alors de symboliser une sorte de « confrontation » entre les deux personnages. La scène permet alors d'exposer la sidération émotionnelle de Christine, dans des conditions qui ne lui permettent pas de se sentir en confiance et à l'aise. Lorsqu'ils se rendent sur le lieu de l'agression, Bernard oblige d'ailleurs Christine à « revivre » son agression en lui demandant de se mettre dans la même position où elle a repris connaissance. Cette consigne la laisse sans voix, la replongeant dans un traumatisme ayant eu lieu le matin même. Il pose également de nombreuses questions incohérentes, ne prenant pas en compte qu'elle était inconsciente. Sidérée de ces méthodes, Christine, dans un inconfort certain illustré par des gros plans sur son visage, désire rapidement rentrer chez elle. Bernard conclut : « Vous voulez mon avis Madame Labot ? Vous avez eu de la

chance ». Un élément de langage qui traduit une volonté de nier, de minimiser, voire invalider l'agression et l'état de choc de Christine. Elle reprendra elle-même ces mots par la suite pour se persuader que son agression ne s'est pas réalisée, se plongeant alors dans une forme de déni.

La maîtresse de conférences en sociologie Océane Perona publie l'article « Déqualifier les viols : une enquête sur les mains courantes de la police judiciaire », dans laquelle elle se penche sur la manière dont les agressions sexuelles, notamment les viols, sont parfois traitées de manière moins grave dans les rapports officiels de la police, en particulier au niveau des « mains courantes », c'est-à-dire des enregistrements de faits divers qui ne sont pas nécessairement traités comme des affaires criminelles⁵⁶. La série le montre d'ailleurs dans l'épisode six lorsque le commandant Winckler se rend dans les archives du commissariat pour espérer trouver des éléments pour faire avancer l'enquête. Il déclare à Jean-Pierre : « J'ai repris tous les PV, les dépôts de plainte, les constatations, et je me suis aperçu qu'il manquait beaucoup d'éléments, beaucoup. Je me dis que certaines pièces n'avaient pas été versées au dossier », et le policier s'insurge : « Vous venez vérifier quinze ans après si on a bien fait notre boulot c'est ça ? ». L'enquête d'Océane Perona met en évidence la faible autonomie de la police judiciaire en matière de traitement des viols du fait de contraintes structurelles et politiques. Elle souligne aussi que la déqualification des plaintes varie suivant la proximité relationnelle entre la victime et le suspect, et dépend de l'interprétation policière de la passivité des victimes. De ce fait, la police peut encourager davantage les victimes à déposer une main courante plutôt qu'une plainte. Mettre en doute la parole de la victime, en minimisant les faits, et en tentant de dissuader indirectement les victimes à porter plainte, et c'est révélateur que la police soit mal formée ou pas sensibilisée à la gravité des violences sexuelles. La victime, découragée ou culpabilisée, se résigne alors à faire une simple main courante. Certains services pouvant être débordés, estiment aussi que le dépôt de plainte va nécessiter trop de procédures (auditions, examens médicaux...). En craignant des classements sans suite, la police peut aussi chercher à éviter l'engorgement judiciaire. A noter que certaines victimes viennent au commissariat pour raconter les faits, sans forcément dire d'emblée qu'elles veulent « porter plainte ». Par défaut, des policiers enregistrent une main courante, sans informer la victime qu'elle a le droit de porter plainte. En somme, beaucoup de violences sexuelles ne sont pas réellement

⁵⁶ PÉRONA, Océane, «Déqualifier les viols : une enquête sur les mains courantes de la police judiciaire». *Droit et société*, 99(2), 341-355, 2018, <https://doi.org/10.3917/drs1.099.0341>

enregistrées comme infractions pénales, cela contribue à l'impunité des agresseurs, et à la méfiance des victimes envers les institutions. Le policier Jean-Pierre souligne ce fait dans la série lorsqu'il admet : « On ne faisait pas toujours des plaintes à l'époque, on déposait des mains courantes. Beaucoup d'entre elles ne voulaient pas que ça se sache, et pour nous c'était bien pratique, pas de paperasse, pas de signalement au parquet ».

Lors du second dépôt de plainte, une victime raconte explicitement et en détail l'atrocité et la violence de son agression. Jean-Pierre minimise directement ces faits, en remettant en question son désir de porter plainte : « Vous voulez déposer plainte ? », ce à quoi elle répond « Vous êtes sérieux là ? Vous croyez que je suis là pour quoi ? ». Tout le long du dépôt de plainte, le policier met en doute le consentement de la victime. Lorsqu'elle lui explique qu'on l'a forcée à faire une fellation, il réplique : « C'est-à-dire forcer ? ». Tout comme Bernard avec Christine, il culpabilise la victime en repoussant la responsabilité de son agression sur elle : « Vous n'avez pas essayé de vous débattre ? ». Océane Perona précise à ce propos :

« Pour qualifier les dénonciations des victimes, les policiers recherchent dans leurs récits les éléments attestant de la manifestation du refus de l'activité sexuelle. Ce faisant, ils s'efforcent d'établir l'élément intentionnel de l'infraction, c'est-à-dire le fait que le suspect avait conscience de l'absence de consentement de la plaignante et l'a délibérément outrepassé. Lorsqu'ils estiment que la réaction des déclarantes n'a pas été suffisante pour signaler leur opposition au rapport, ils incitent celles-ci à ne pas déposer plainte⁵⁷ ».

Elle démontre que les attitudes que rapportent les victimes face aux enquêteurs sont jugées suivant leur proximité avec la représentation préférentielle des victimes par les policiers. Les « vraies victimes » seraient celles qui résistent physiquement à leur agresseur, suivant un scénario identifié par la psychologie sociale nord-américaine tant dans l'esprit public que chez les professionnels du droit et souvent appelé le « vrai viol⁵⁸ ». La série souligne aussi le manque d'évolution dans la prise en charge des plaintes pour viol. Tout au long de la série, c'est-à-dire sur une temporalité de trente ans, l'incompétence dans la prise en charge des victimes peine à évoluer. Dans l'épisode cinq, une très jeune victime est reçue

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

par une brigade de police. Ces derniers ne croient pas la jeune fille, l'accusent de mentir et lui font répéter dix fois son témoignage pour la pousser à bout. Jean-Pierre montre la vidéo de cette entrevue au commandant Winckler :

Une victime
(sur la vidéo)
Ca fait dix fois que je vous le raconte...

Une policière
(sur la vidéo)
Ouais mais tu vois avec mon collègue on est pas tellement convaincus par ton histoire. Tu racontes des salades là !

Jean-Pierre
Bon la collègue elle est pas correcte là mais bon elle peut pas savoir.

La policière
(sur la vidéo)
Avec mon collègue on est allés à ton lycée ce matin, ils nous ont dit que t'avais des contrôles ce matin, donc forcément on se pose des questions tu comprends. Bon écoute, on va tout reprendre depuis le début, mais maintenant je voudrais que tu nous racontes la vérité, t'es sûre qu'il existe ce violeur ?

La victime
(sur la vidéo)
J'ai même son bonnet

La policière
(sur la vidéo)
Ça pourrait être le bonnet de n'importe qui !

Dans son ouvrage *Les victimes de violences sexuelles face à l'épreuve de la Justice*, le doctorant en droit public Clément Lanier met en lumière le mauvais traitement que subissent souvent les victimes de violences sexuelles de la part des institutions judiciaires et policières, phénomène désigné comme « victimisation secondaire » (rejoignant donc les travaux de Judith Lewis Herman). L'expression définit le sentiment des victimes de revivre une deuxième agression à travers la prise en charge institutionnelle de leur viol. Il soutient que malgré les encouragements, voire les injonctions, faites aux victimes de dénoncer les

faits qu'elles ont subis, la voie judiciaire demeure toujours une voie risquée, voire dangereuse. Un constat qui est également soutenu par la militante féministe Caroline De Haas, qui développe dans une tribune pour *Le Monde* que « Nous ne faisons pas face à quelques « dysfonctionnements », mais à une défaillance structurelle et massive de nos institutions⁵⁹ », à travers les refus de prendre des plaintes pour viol, le manque de prise au sérieux des souffrances et l'humiliation des victimes, reçues avec insensibilité, voire mépris. Elle déclare que : « Les chiffres, les témoignages, les enquêtes, les études le disent : nos institutions sont anti femmes. Elles ne protègent pas les victimes. Elles protègent, de fait, un système politique et social dans lequel les violences sexuelles sont niées, banalisées, voire encouragées⁶⁰ ». Rejoignant la thèse de Clément Lanier, la militante insiste sur l'idée que porter plainte résonne comme une seconde agression, une « victimisation secondaire » :

« Quand une femme victime s'adresse à moi et me demande si elle doit porter plainte, je ne sais pas comment répondre. Je sais que la probabilité est sérieuse qu'elle soit humiliée au poste de police. Je sais que sa plainte sera certainement classée sans suite. Je sais que la procédure sera longue. Je sais que le risque qu'elle soit exposée à de nouvelles violences dans ce cadre est grand. Je sais que si je lui dis : « Oui, vas porter plainte, c'est la meilleure chose à faire », ce n'est pas vrai. Nous devrions pouvoir dire cela à toutes les femmes qui viennent nous voir, sans avoir peur pour elles. Ce n'est pas le cas⁶¹ ». Les institutions occupent un rôle crucial dans la lutte contre les violences faites aux femmes, et *Sambre* en expose les failles. Le scénario s'attarde sur l'incompétence des instances judiciaires dans la prise en charge des victimes de viol et leurs conséquences : entre l'invisibilisation des souffrances et traumatisme secondaire. La série met donc en lumière les mécanismes profonds et insidieux de la culture du viol, révélant comment celle-ci s'enracine non seulement à travers le mythe du violeur, mais aussi dans les failles persistantes des instances censées protéger les victimes.

L'incompétence de la police dans l'enquête : entre manque de prise au sérieux et négligence systémique.

⁵⁹ DE HASS, Caroline, «Violences sexuelles : la justice et la police « sont structurellement défaillantes», 2022, https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/02/05/violences-sexuelles-la-justice-et-la-police-sont-structurellement-defaillantes_6112426_3232.html

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

La série montre au fur et à mesure des épisodes les cas de fortes négligences policières, qui ont empêché les victimes d'être prises au sérieux, et d'avancer l'enquête. L'organisation de l'équipe policière qui se charge de l'affaire est montrée d'entrée de jeu comme défaillante, désintéressée et incompétente. Lorsque Jean-Pierre, la nouvelle recrue (et figure clé de la série) débarque pour son premier jour, son supérieur Bernard avait oublié sa date d'arrivée. Lors de ses premières instructions, il lui annonce la couleur : « Ici, on essaye de limiter la paperasse, alors tu t'emmerdes pas avec un PV pour un oui ou pour un non ». Le jeune policier semble au départ déstabilisé par ce manque de moyens et de rigueur, mais va très vite devenir complice de cette négligence lorsqu'il enquêtera sur l'affaire des viols de la Sambre.

La série prend le temps de mettre en scène le véritable manque de considération dans la prise en charge des victimes. Par exemple, lorsqu'ils font revenir Christine pour lui faire voir quelques suspects, ils ne la préparent pas du tout à potentiellement faire face à son agresseur. Jean-Pierre la mène directement en précisant : « Bon on n'est pas très équipés, c'est pas comme dans les films on n'a pas les vitres sans teint mais on se débrouille ». Leur manque de rigueur administrative se caractérise aussi par le fait qu'ils ne prennent pas correctement les dépôts de plaintes et mains courantes, ce qui complique l'avancement de l'enquête puisque les détails ne sont pas renseignés. Lorsque Jean-Pierre demande à Christine si elle reconnaît son agresseur, elle répond que non car elle était inconsciente et ne l'a pas vu et que c'était censé être mentionné dans sa déposition. Jean-Pierre propose à un suspect de répéter la phrase que le violeur a prononcé lors de l'agression de Christine : « Je vais pas te violer », pour qu'elle puisse reconnaître ou non sa voix. Cette méthode inappropriée démontre une prise en charge dysfonctionnelle des victimes, puisqu'elle les replonge de manière significative dans leur traumatisme. Jean-Pierre s'absente un moment, laissant seule Christine face à son potentiel agresseur, qui s'enfuit d'ailleurs en passant devant elle sans mesure de sécurité. Les victimes ne sont pas correctement prises en charge, et ne sont pas tenues au courant. L'une d'elle se plaint au téléphone : « Parce que moi je n'ai pas de nouvelles hein, personne ne me dit rien à moi, même les vêtements que les policiers ont pris pour des analyses on me les a jamais rendus, et ils ne m'ont jamais rappelée, ils m'ont oubliée ». Une autre déclare : « J'y ai cru à l'époque, j'étais même allée au tribunal voir les juges. Je m'étais dit que c'était du sérieux, ils vont le retrouver ce taré, bah j'ai jamais eu de nouvelles, on m'a oubliée ».

Dans le second épisode, la coopération entre la police et la juge révèle également de gros dysfonctionnements. Au-delà des remarques sexistes et misogynes qui lui sont adressées, ses demandes protocolaires ne sont pas prises en compte. Elle appelle le procureur pour se plaindre des documents incomplets que lui ont transmis les policiers :

La juge

Il manque la moitié de la procédure là, non mais c'est juste ni fait
ni à faire.

Le procureur

T'es vraiment tatillonne.

La juge

Non Luc, ce n'est pas être tatillonne que de chercher un semblant de
rapport médico-légal pour un viol sur mineur, je suis désolée faut pas
déconner, merde.

La juge ayant autorité sur les policiers, elle exige qu'ils enquêtent davantage et qu'ils diffusent un portrait-robot, ce à quoi ils répondent : « Rien que ça ahahah [...] Les gars molo hein, elle est gentille mais on n'a pas que ça à foutre ». Alice Géraud développe à propos des failles institutionnelles transposées à l'écran :

« Je fais beaucoup d'interventions à l'école de la magistrature, c'est bien que ce livre serve de support de réflexion. Mais oui, dans l'épisode deux, ça me tenait à coeur de montrer ce que c'était d'être une juge, qu'on place comme ça parmi des tas de dossiers, car ça montre une justice sans moyens, c'est une revendication de l'indépendance, on voit qu'il y a une bonne pression du parquet sur elle, alors que ça ne devrait pas exister institutionnellement. Et que quand un juge s'en va, l'affaire est re-suspendue. Ce sont des dysfonctionnements assez invisibles, qu'est-ce que c'est le découragement, des dysfonctionnements très liés à la nature humaine, et la manière dont les êtres humains sont placés dans un système institutionnel, et broyés par cette machine, impuissants. Je trouve que ce sont des choses qu'on ne voit pas assez dans les fictions, les dysfonctionnements de la justice. Souvent c'est un peu binaire, que quelqu'un est misogyne et sexiste et que c'est un projet de vie, bah non, c'est que c'est complexe, et qu'il y a plein de choses qui interviennent. Je trouvais ça très intéressant, car ça passe à travers les dialogues, la caractérisation des personnages, ça

permet vraiment de sortir du propos binaire. La question de viol et des victimes elle est souvent traitée, mais c'est la parole de violeur contre celle de la victime ou la parole de la victime contre celle du policier, ça dépend ce qu'on traite. Mais ça ça n'a aucun sens, les gens sont plus compliqués que ça quand même⁶² ».

Cécile la scientifique relate le même problème quelques années après : « Dans le dossier français y'a plein d'éléments manquants, je ne peux pas me baser là-dessus, ça fausse tous mes calculs ». Et lorsqu'elle se rend à la police pour demander des informations manquantes, on lui répond : « Qu'est-ce que j'en sais moi ? Enfin vous croyez qu'on garde les infos sous le coude comme ça au cas où ? ». Son travail précieux permettant de localiser le lieu d'habitation du violeur est classé aux archives. Les juges se succédant année après année et les dossiers étant nombreux, l'affaire n'a pas été suivie avec assiduité. Marc Herpoux précise au sujet de l'épisode deux consacré à la scientifique :

« Je voulais à tout prix parler de juste deux pages de l'enquête d'Alice sur la police scientifique belge, il n'y avait pas matière d'en faire un épisode car on parle de deux personnes devant un ordi, mais on a bien magnifié, c'est l'épisode qui trahit le plus le réel. Mais c'était une manière d'illustrer leur enquête, leurs recherches, et le fait qu'ils ont remonté des éléments, et que la scientifique a réussi à se rapprocher de l'adresse d'Enzo. Je voulais que ça y soit car c'est une institution qu'on n'a pas l'habitude de voir, et pourtant on sait que la science va rentrer de plus en plus de choses, et que c'était intéressant de montrer que même là ça n'est pas pas les algorithmes qui merdent, mais ces sont les institutions qui ne relaient pas du tout le travail qui a été fait. C'est la juge qui a demandé le truc qui au final laisse tomber le truc, et il est déterré par l'enquête d'Alice quoi. Savoir que ça a eu lieu, que ça s'est fait, encore une fois des relais qui ne se font pas, et pourquoi ils ne se font pas⁶³ ».

Les scènes de dialogue permettent de révéler le manque de considération pour l'affaire de la part des instances judiciaires. Les procédures ne sont pas respectées. Par exemple, lorsqu'ils veulent envoyer un vêtement d'une victime pour le faire analyser, les policiers se rendent compte que ça fait deux semaines qu'il est dans le réfrigérateur et que personne ne l'a envoyé à temps. L'absence de collaboration avec les policiers des environs

⁶² Voir annexe 6

⁶³ Voir annexe 7

est aussi soulignée par la juge, alors que des faits similaires ont eu lieu à vingt kilomètres. Bernard avance que ça ne les regarde pas, elle répond : « Ça ne vous intéresse pas ? Vous ne vous parlez pas en tant que collègues ? ». Le manque de communication entre les différentes brigades permet alors d'expliquer une des raisons de la lenteur de l'enquête. Lorsque le violeur se présente au commissariat pour une plainte de voisinage, le protocole exige une prise d'ADN, ce que la police ne fait pas par négligence. Lorsque Enzo part du commissariat car il n'est pas encadré, Jean-Pierre se justifie auprès de sa collègue qui signale son départ : « Bon en s'en fout, on le fait une fois sur deux ce truc, et puis on ne va pas fichier tous les habitants de la ville non plus ». La minimisation et l'invisibilisation de la parole des victimes et de leurs souffrances se caractérisent donc à travers des situations et dialogues d'acteurs de l'enquête. Lorsque les policiers arrivent sur une scène de viol à domicile, l'un d'eux s'exclame : « Sympa comme maison !! », alors même que des traces de sang couvrent les draps et que toutes les affaires sont renversées. Marc Herpoux souligne que tout ce qui est montré dans la série s'est réellement produit : « Rien n'a été inventé dans l'enquête, absolument rien. Mais le personnage de Jean-Pierre est un mix de plusieurs flics, le personnage de Christine est un mix de plusieurs victimes. Les éléments qui constituent leurs personnages ne sont pas inventés eux. Pour Enzo par exemple, on a juste changé le nombre de ses enfants, c'est du détail⁶⁴ ». Dans *Sambre*, la mise en scène de l'incompétence policière souligne donc en détails les failles du système judiciaire, accentuant un sentiment d'injustice et d'impuissance chez le téléspectateur.

⁶⁴ Voir annexe 7

III) La fiction comme outil réflexif : rendre intelligibles et sensibles les enjeux complexes de l'affaire.

a) La fiction comme révélateur moral et vecteur de transformation sociale.

Dans un dossier de presse France Télévisions, le producteur Matthieu Belghiti affirme : « *Sambre* s'inspire d'une histoire vraie. D'une investigation extrêmement fouillée qui s'appuie sur du vécu et des témoignages. Cette histoire ne pouvait pas être abordée sous la forme documentaire. Cela aurait été beaucoup trop direct, notamment pour les victimes encore marquées par des traumatismes trop à vif, ainsi que pour toute une région. La fiction s'est avérée le moyen idéal pour raconter et explorer cette histoire avec profondeur et nuance⁶⁵ ». En effet, la fiction télévisée présente des atouts déterminants, tant sur le plan émotionnel, narratif, social que politique pour exposer et raconter l'affaire des viols de la Sambre.

Le divertissement télévisuel comme opérateur de réflexivité et laboratoire social.

Pour commencer, la série répond à une attente originale de divertissement. Marc Herpoux explique qu'il souhaite que son travail remplisse avant tout ce rôle : « J'aime que mes travaux puissent dire des choses, qui sont des sujets politiques, mais, je vois avant tout mes séries comme des grandes aventures. Je veux que ce soit divertissant, dans le bon sens du terme. Qu'est-ce qu'il va se passer ? C'est quoi la suite ?⁶⁶ ». En brouillant les frontières entre divertissement et réflexion, *Sambre* agit comme un révélateur. La série invite les spectateurs à regarder, puis à comprendre, parfois malgré eux, les mécanismes systémiques, les silences institutionnels et les impacts psychiques des violences sexuelles. Ainsi, la fiction devient un vecteur puissant de sensibilisation, en offrant une prise de conscience là où l'on attendait simplement un récit. La comédienne principale Alix Poisson explique : « Je pense que les gens ont besoin qu'on en parle, et surtout à travers la fiction, car la fiction permet à un moment de prendre un peu de distance et d'entendre mieux les choses⁶⁷ ». Transporter un fait réel en fiction permet en plus d'attirer le public sur

⁶⁵ Interviews de l'équipe de *Sambre* : <https://www.francetvpro.fr/contenu-de-presse/65895763>

⁶⁶ Voir annexe 7

⁶⁷ Alix Poisson : «Le désir de parler des violences sexuelles faites aux femmes a toujours été là» : <https://www.youtube.com/watch?v=CLU9-fMv-hA>

l'argument attrayant et sensible de l'histoire vraie. Les sujets de fond comme la culture du viol ne sont pas verbalisés et mis en avant dans les éléments de communication ou le paratexte de la série (comme ça aurait pu être le cas dans un format documentaire par exemple). Ils sont rendus intelligibles à travers tous les choix et dispositifs permis par la fiction. Dans son œuvre *La distinction. Critique sociale du jugement*, Pierre Bourdieu démontre que les classes populaires ont une relation pratique au monde culturel, préférant des contenus qui ont une fonction de détente, de distraction, d'identification directe. Pour le sociologue, la télévision représente un espace culturel dominé, mais massivement investi par les classes populaires car il n'exige ni capital culturel ni validation scolaire. Plusieurs études montrent d'ailleurs que les ouvriers, employés et inactifs regardent davantage la télévision que les cadres ou professions intellectuelles⁶⁸. Et qu'à l'inverse, ces derniers fréquentent davantage les lieux culturels comme les salles de cinéma, les musées et les concerts⁶⁹. Ces études révèlent donc que la télévision est la pratique culturelle la plus massivement partagée, mais que sa centralité varie selon la classe sociale. En ce sens, *Sambre* se positionne stratégiquement sur l'échiquier médiatique pour avoir une résonance la plus large et la plus effective possible, ce qui est en fait une série « médiagénique ». Selon la définition de Philippe Marion, est médiagénique ce qui « passe bien » dans tel ou tel média, ce qui s'y trouve mis en valeur. La médiagénie d'un sujet, d'un projet narratif, voire d'un genre, définit leur capacité à « se réaliser de manière optimale en choisissant le partenaire médiatique qui leur convient le mieux ». On pourrait dire aussi bien, il me semble, qu'elle désigne leur capacité à trouver leur « bonne forme⁷⁰ ». Touchant un tout autre public que le livre d'Alice Géraud, et proposant une nouvelle manière de découvrir l'affaire et d'en comprendre les enjeux, la série trouve en effet une résonance optimale à la télévision. Le chercheur Olivier Masclet dans son article « Permanences et ruptures dans la relation à la télévision des ménages populaires » confirme que les classes populaires passent un temps élevé devant la télévision, qui occupe une part centrale de leur temps libre. La diversité des contenus regardés reflète un rapport culturel populaire fondé sur la consommation éclectique, proche des lectures populaires définies par Lahire : émissions pratiques, journaux locaux, fictions, concours musicaux...⁷¹ Il explique que la télévision ne

⁶⁸ NABLI, Fella, RICROCH, Layla « Plus souvent seul devant son écran », Conditions de vie des ménages, Insee, 2013, <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1280984>

⁶⁹ « Pratiques culturelles », Insee, 2023, <https://www.insee.fr/fr/statistiques/7666877>

⁷⁰ MARION, Philippe, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », Communication et Langages, 2003.

⁷¹ MASCLET, Olivier, « Permanences et ruptures dans la relation à la télévision des ménages populaires ». Réseaux, 229(5), 75-106, 2021, <https://doi.org/10.3917/res.229.0075>

relève pas uniquement d'une posture passive ou résistante : elle est aussi objet d'investissement personnel, de débat domestique, de transmission de normes. En ce sens, la série permet de s'adresser (entre autres) à une classe populaire souvent éloignée du cinéma d'auteur, des documentaires confidentiels ou des débats intellectuels. Comme le souligne aussi l'historienne des médias Evelyne Cohen, spécialiste d'histoire de la télévision et d'histoire culturelle, la télévision est un média de masse⁷². Elle démontre notamment comment elle devient progressivement un vecteur de cérémonial collectif, de vie publique et de mémoire commune. La télévision permet ainsi à *Sambre* de toucher un public qui ne fréquente pas forcément les institutions culturelles classiques, mais qui accède à la fiction et à ses externalités positives éducatives à travers une diffusion à la télévision sur le service public, qui plus est en *prime time*. La série, en faisant œuvre de récit social, traite de sujets complexes, sans jargonner, en incarnant avec justesse les enjeux qu'elle porte. La scénariste Alice Géraud confirme l'idée que la série a généré un fort impact sur son public devant la télévision :

« La série télévisée, c'est une consommation passive, en plus *prime time*, service public, France 2, les gens sont sur leur canapé, la démarche est quand même limitée. Il y a une approche dégenrée, j'ai eu le retour de beaucoup d'hommes, et c'était important pour les victimes car elles ont vu autour d'elles qu'il y a des gens qui ont été sensibilisés. Je n'ai pas du tout le même retour des hommes et des femmes. Si je caricature, les femmes elles disent merci, et les hommes ils me disent « je ne savais pas que le viol faisait ça tout au long d'une vie », et puis cette histoire de bon père de famille, qu'on peut être normal et violeur. Bon ça finira par rentrer, mais c'est compliqué. Mais ça bouge, ça bouge, tu vois Mazan, etc...⁷³ ».

A noter que le paradigme même de la série représente un milieu populaire du Nord de la France. On découvre en effet un petit milieu industriel sinistré dans la commune de Maubeuge, frappé par la désindustrialisation des années 1980, la précarité et le chômage, ce qui permet au public de comprendre les enjeux de la culture du viol dans un milieu ordinaire, peuplé de protagonistes qui le sont tout autant. Cela crée un cadre socioculturel très reconnaissable pour une partie du public, facilitant l'identification immédiate, d'autant

⁷² COHEN, Évelyne, «Télévision et culture de masse». Dix ans d'histoire culturelle, édité par Évelyne Cohen et al., Presses de l'enssib, 2011, <https://doi.org/10.4000/books.pressesenssib.1051>

⁷³ Voir annexe 6

plus que les lieux et les trajectoires à l'écran ne sont pas caricaturés, mais sont décrits avec sobriété et humanité. Par exemple, Christine, la victime principale, est une femme ordinaire, issue d'un milieu modeste, elle est mère de famille et travaille dans un institut de beauté. Ce type de personnage peut ainsi résonner avec de nombreuses spectatrices, et cette potentielle identification facilite de fait la compréhension des mécanismes de domination. On ne regarde pas un documentaire, on ressent avec elle. Ce lien émotionnel favorise alors la prise de conscience, bien plus qu'un discours abstrait. De même pour le personnage d'Enzo, présenté comme un ouvrier modèle, entraîneur de football, marié et père de famille et intégré dans sa communauté. La série montre aussi plusieurs victimes précaires dans leur quotidien familial et leur vie professionnelle : femme de ménage, caissière, esthéticienne, ce qui permet d'ancrer les difficultés supplémentaires de ces femmes à reconnaître et dénoncer ce qu'elles ont vécu, tout en permettant au public d'y trouver des résonances communes. Le récit peut alors faire écho à des expériences partagées également dans la vie réelle par une partie du public, pouvant avoir été confronté à des violences banalisées, ignorées ou mal traitées par les institutions. La série montre par ailleurs très clairement des réalités présentes dans les milieux populaires : la peur de parler, de « faire des histoires », la honte sociale ou la peur du regard des autres, le déni collectif pour protéger sa réputation, et la lenteur ou l'inefficacité des institutions pour les plus modestes. Cette réalité, qui prend chair et corps sur nos écrans, va de pair avec l'effacement de certaines questions sociales et l'invisibilisation des populations minorisées. Cela renforce l'identification du public populaire aux luttes pour la dignité et la justice, qui sont souvent plus difficiles quand on n'a pas de réseau, d'argent ou de statut. Sarah Lécossais explique d'ailleurs qu'aller chercher ce qui est présenté comme non problématique et comme acceptable, non seulement moralement, mais aussi socialement et politiquement, permet de repérer les allant-de-soi et leur naturalisation. Le déplacement du regard induit par cette opération demande à passer d'une lecture compréhensive (relative aux conflits moraux vécus par les personnages) à une lecture critique des effets de silenciation⁷⁴. Alice Géraud rejoint cette idée à travers le travail de caractérisation des personnages et du paradigme de la série qui permet de rassembler le public autour de références et expériences communes :

« Chaque épisode c'était chacun comme un petit film, et on pouvait creuser les personnages, et c'est ce qui est merveilleux dans la série. On passe du temps avec les gens,

⁷⁴ LÉCOSSAIS, Sarah, «Penser la société avec la fiction télévisée», SociologieS, Grands résumés, 2024, <https://doi.org/10.4000/sociologies.22539>

on les comprend, sur leur vocabulaire, leur langage. Et puis c'est une pédagogie du temps, on a quand même une histoire sur trente ans. Et on n'aurait pas pu faire ça sur un long métrage. La mini-série était extrêmement adaptée à ça, on s'est amusés avec la manière de créer. Mais sans appuyer, je me méfie beaucoup des séries historiques où c'est le musée du design des années 70/80, je déteste ça. Ils ont fait un travail formidable les costumiers et les accessoiristes, parce que c'est fin, ce n'est pas appuyé. On avait travaillé en écriture les marqueurs du temps : la téléphonie, la cigarette, et surtout la musique. On a aussi glissé un peu d'actualité avec des flashes radio, des points de repère pour les spectateurs. L'historicité, c'est ce qui va créer un espace commun entre les protagonistes entre la fiction et le spectateur. Ça nous rappelle que cette histoire-là nous est commune, et alors quoi de mieux pour ça que la variété, la musique populaire, car c'est vraiment un espace commun émotionnel⁷⁵ ».

La scénariste insiste sur le réseau de références populaires comme pouvoir d'identification du public, qui permettent de se plonger dans un univers partagé et réaliste. La sociologue et chercheuse Sabine Chalvon-Demersay montre en effet que les fictions sont des objets sociologiques très riches. Elle souligne qu'elles peuvent porter les marques des évolutions anthropologiques et normatives de leur époque : structures familiales, modèles de parenté, sexualités, identités sociales. Elle insiste sur l'importance d'étudier les fictions non seulement comme produit culturel, mais comme véritable « laboratoire social », révélant comment les épisodes, intrigues et personnages construisent des discussions implicites sur les normes, les modes de vie, les conflits contemporains⁷⁶. *Sambre* permet alors de comprendre le monde social dans lequel son intrigue évolue, et de s'en emparer pour traiter de sujets complexes avec justesse. On peut également rapprocher cette analyse du concept de *catharsis* aristotélicienne pour penser la façon dont la fiction peut devenir un espace de prise de conscience sociale⁷⁷. Le terme *catharsis* apparaît dans la *Poétique* d'Aristote, il y définit la tragédie comme un moyen de purification des passions, notamment la pitié (*éleos*) et la crainte (*phobos*). Ces émotions sont provoquées par la représentation d'événements tragiques, souvent violents, injustes ou insoutenables. La fonction cathartique de la tragédie repose donc sur l'identification émotionnelle du spectateur avec les personnages, et la compréhension morale ou intellectuelle qui s'en

⁷⁵ Voir annexe 6

⁷⁶ CHALVON-DEMERSAY, Sabine, Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise, Éditions du Seuil, 1994.

⁷⁷ ARISTOTE, *Poétique* (R. Dupont-Roc & J. Lallot, Trad.), Paris, France : Seuil, 1980.

dégage. La *catharsis* n'est pas seulement émotionnelle, elle a aussi une portée éthique et cognitive : en assistant à la représentation d'un mal, le spectateur prend conscience de certaines réalités humaines et sociales. À travers *Sambre*, le téléspectateur peut ressentir de la pitié pour les victimes, et éprouve aussi de la terreur face à la banalité du mal. L'effet cathartique se produit alors dans ce malaise profond qui pousse à regarder un système de violences normalisées. Chez Aristote, la *catharsis* a une fonction régulatrice (c'est-à-dire purifier les passions pour éviter leur débordement social). Mais dans *Sambre*, on imagine plutôt une possible transformation de l'émotion en prise de conscience sociale, et une sorte d'appel à la vigilance ou à l'action. L'identification sociale devient un levier de conscience critique, et la *catharsis* aristotélicienne devient donc un vecteur de politisation, par l'empathie et la reconnaissance. En somme, la série représente donc une expérience immersive et réaliste, qui s'éloigne de tout stéréotype ou cliché sur le milieu populaire qu'elle met en scène, favorisant ainsi l'identification du public et la compréhension des enjeux qu'elle porte.

Explorer les zones grises, les silences et les failles à travers l'intimité.

La fiction offre une liberté narrative que le documentaire ou le récit journalistique n'a pas, puisqu'elle permet de mettre en scène toute la complexité des rapports humains. Et c'est exactement ce que Chalvon-Demersay cherche à démontrer. Selon elle, la fiction télévisée met en récit des zones de l'expérience sociale invisibilisées. Alice Géraud explique en effet que la fiction permet de révéler une multitude de facettes du réel : « La fiction, et la grammaire si particulière de la série, permettent de déplier un monde sous toutes ses dimensions. C'est un outil plus affûté pour raconter le réel, que les outils simples du journalisme⁷⁸ ». Marc Herpoux complète : « Alice souhaitait dès le départ aller vers une forme d'intimité, sinon elle aurait elle-même proposé un documentaire. La série s'y prêtait, car parler de trente ans en quatre-vingt-dix minutes c'est un peu raide. Elle avait suffisamment de matière dans son enquête, c'était justifié qu'elle désire faire une série. Quand j'ai fait la proposition d'un épisode égal à un personnage, on voulait aller dans de l'intimité, mais sans raconter la vraie vie des vraies gens. Il fallait inventer, c'est tout le plaisir de la fiction : à partir des faits qu'on n'invente pas, l'interprétation de ce qu'on a envie de faire passer à travers ces faits. Qu'est-ce qu'on a envie de dire derrière ce qu'on va faire vivre aux personnages ? C'est un jeu fictionnel. Qu'est-ce qu'on fait vivre

⁷⁸ Voir annexe 6

intimement aux personnages à travers ce qu'on a envie de dire ?⁷⁹ ». *Sambre* permet ainsi d'explorer toutes les facettes de l'affaire, du traitement judiciaire à l'intimité des victimes. Le changement d'échelle entre les séquences permet au spectateur d'explorer toute la complexité des rapports humains, dans une société qui évolue sur trente années.

La subversion des normes.

Sabine Chalvon-Demersay révèle que le genre particulier de la fiction télévisée ne se contente pas de refléter la société, il agit comme un moteur de diffusion de nouveaux modèles : déconstructions des normes familiales, émergence de nouvelles configurations de genre et de sexualité, valorisation de la société comme espace d'élections autonomes plutôt que de liens institutionnels imposés (la « société élective⁸⁰ »). Selon elle, la fiction « fait apparaître le caractère problématique de certaines situations, leur donne corps, voix et visage, et y expose les auditeurs ou les spectateurs qui se prennent au jeu, participent depuis leur salon à l'intrigue, laissent résonner cette histoire dans leurs propres vies⁸¹ ». Elle poursuit en affirmant que le choix de révéler telle ou telle question sociale dans une série ou un téléfilm mérite d'être discuté et de devenir l'objet même de l'enquête, d'autant plus que l'on accepte le postulat d'une fiction non pas opposée à « la réalité » mais qui institue une « réalité inédite », au cœur du « double du monde social » qu'est la télévision. La fiction permet en ce sens de comprendre le monde social dans lequel elle a été produite, tout en repérant des traces des réaménagements anthropologiques contemporains. Elle considère les récits comme constructeurs d'une réalité destinée à être analysée en tant qu'identificateur de problèmes, et constructeurs de solutions destinées à entrer en congruence avec un public large. La culture populaire dans la fiction télévisée se révèle selon elle être un matériau social digne d'attention, et un matériau scientifique inépuisable pour qui veut comprendre ce que la fiction dit de notre monde. Sarah Lécossais ajoute qu'elle cherche à analyser les « politiques de représentations » véhiculées par les fictions télévisées, dans la voie ouverte par les *cultural studies*. Pour ce faire, une double méthode d'investigation visant à étudier les représentations tout en les confrontant aux pratiques d'écriture des scénaristes permet d'accéder à deux facettes discursives des mêmes processus hégémoniques à l'œuvre en mettant au jour les processus d'ordonnement des discours

⁷⁹ Voir annexe 7

⁸⁰ CHALVON-DEMERSAY, Sabine, «Une société élective, scénarios pour un monde de relations choisies», Réseaux, 1997.

⁸¹ Ibid.

pour en refuser la naturalisation⁸². Elle montre donc comment les fictions télévisées présentent, construisent et diffusent des images, des idées, des normes sur la société, et que ces représentations ne sont pas neutres puisqu'elles participent à l'établissement ou à la remise en question de rapports de pouvoir, d'inégalités et de stéréotypes. Sarah Lécossais s'inscrit dans cette tradition qui ne voit pas la culture uniquement comme reflet, mais comme terrain d'affrontements symboliques, où se jouent les luttes hégémoniques. Pour comprendre ces politiques de représentations, elle ne se contente pas d'analyser les images et récits diffusés (le contenu de la série), mais elle étudie aussi les conditions de production, c'est-à-dire les pratiques, intentions et contraintes des scénaristes. La fiction télévisée représente ainsi un espace où se jouent des luttes idéologiques par la manière dont sont représentés les groupes et les normes sociales. En analysant à la fois les contenus diffusés et les pratiques d'écriture des scénaristes, elle met en lumière comment ces représentations sont organisées pour paraître naturelles, alors qu'elles participent à la reproduction ou à la contestation des rapports de pouvoir dominants. La scénariste de *Sambre* explique à ce sujet que tout le propos de la série dépasse dans les intentions des auteurs le cadre de l'affaire des viols de la Sambre, puisqu'il critique une société dans son ensemble :

« La fiction permet aussi de prendre un peu du recul, et de sortir du cas particulier pour prétendre avoir un propos plus universel. Mais moi à un moment même je ne voulais pas que ça s'appelle *Sambre*, même si ça n'a pas eu gain de cause. Il y a un tel appétit pour les histoires du réel que c'est resté comme ça, et c'est sûrement très bien. Mais si j'étais restée fidèle à mes idées je l'aurais appelée autrement, et pourtant ça n'aurait pas fait bonne publicité à mon livre. Il ne faut pas qu'on soit hypocrites nous concepteurs de séries, pour les gens. Contrairement bizarrement au travail journalisme, une fiction c'est une vérité indiscutable. J'ai passé mon temps après en interview à dire «qu'est-ce qui est vrai qu'est-ce qui est faux ?» car c'est ça qui intéresse les gens. C'est un peu se draper dans un truc que de dire «c'est inspiré librement du réel», en réalité c'est pas reçu comme ça, donc il faut en avoir conscience quand on écrit. Et ce côté indiscutable de la fiction faut quand même l'avoir en tête⁸³ ».

⁸² LÉCOSSAIS, Sarah, «Penser la société avec la fiction télévisée», SociologieS, Grands résumés, 2024, <https://doi.org/10.4000/sociologies.22539>

⁸³ Voir annexe 6

La chercheuse Héloïse Boudon s'intéresse également à la fiction télévisée non seulement comme un produit culturel mais surtout comme un lieu d'élaboration et de diffusion d'imaginaires sociaux, en étudiant la mise en scène et mise en visibilité des problèmes publics dans les séries télévisées françaises⁸⁴. Elle montre comment la fiction télévisée agit comme un « opérateur » dans la sphère publique, c'est-à-dire comment elle participe activement à faire émerger, cadrer et rendre visibles des questions socialement sensibles ou controversées. Elle adopte une approche interactionniste, examinant non seulement les thématiques représentées à l'écran, mais aussi la manière dont créateurs, scénaristes et diffuseurs conçoivent leur rôle dans la représentation du réel, jouant parfois le rôle « d'entrepreneurs de morale » en articulant normes sociales et enjeux individuels sous l'angle de la dramaturgie sérielle. Elle explique comment l'articulation entre vie privée et problèmes publics renouvelle les formes narratives et participe à structurer de nouvelles arènes de débat collectif, ce qui est le cas dans *Sambre*.⁸⁵ En parallèle, la philosophe Judith Butler offre un cadre théorique pour penser la puissance critique et transformative de la fiction, notamment dans son approche du langage, du genre, du pouvoir et de la performativité⁸⁶. Elle insiste notamment sur l'importance de troubler les normes, de montrer ce qui ne cadre pas avec les récits dominants. Ce trouble s'applique dans le genre, dans le langage, dans les identités, et il représente un acte politique. En fiction, cela signifie l'acte de raconter des histoires différemment, en changeant de point de vue, en donnant la parole à des personnages marginalisés ou habituellement exclus des récits. La fiction devient alors un espace de réarticulation et de redéfinition du pensable. Dans le cas de *Sambre*, ce potentiel critique de la fiction se manifeste dans le retournement des schémas narratifs classiques, donnant voix aux victimes et posant ainsi les bases d'un imaginaire plus juste, plus inclusif et politiquement subversif. En ce sens, la série propose une véritable subversion des normes par le récit.

Dans son ouvrage *Le Partage du Sensible : Esthétique et Politique*, le philosophe Jacques Rancière propose une réflexion sur les rapports entre esthétique et politique, au-delà de leur simple juxtaposition⁸⁷. Pour lui, il ne s'agit pas seulement de parler d'art engagé ou de politique culturelle, mais de comprendre comment le sensible (ce qui peut être

⁸⁴ BOUDON, Héloïse, «Trepalium : quand une série dystopique participe de la dramaturgie des problèmes publics», *Quaderni*, 102, 71–86, 2021, <https://doi.org/10.4000/quaderni.1877>

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ BUTHLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

⁸⁷ RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000.

vu, dit, entendu, perçu) est toujours déjà organisé par des formes de pouvoir et de hiérarchie. Il insiste sur le fait que le « partage du sensible » façonne ce qui peut être perçu ou entendu dans une société, ce qui est visible ou invisible, dicible ou indicible. Ce qui rejoint *Sambre*, qui raconte comment les violences sexuelles subies par de nombreuses femmes sont restées invisibles et inaudibles aux yeux de la société et de la justice pendant trente ans. Un aspect central de la pensée de Rancière est que la politique naît quand des sujets émergent dans l'espace du visible, lorsqu'ils apparaissent comme acteurs du commun, brisant le partage établi. *Sambre* donne la parole à ces sujets longtemps ignorés en structurant chaque épisode autour d'un point de vue différent. Cette narration fragmentée permet à chacun de ces personnages de s'inscrire dans le visible, de structurer la perception collective autrement. Ainsi, la série incarne cette dynamique de dissensus chère à Rancière : des vécus minorisés accèdent à une visibilité politique et émotionnelle, bouleversant le « régime du sensible » existant. De plus, un acte politique n'est selon lui pas gestion de l'ordre établi, mais une rupture des formes d'art, ce qu'il appelle un « dissensus », c'est-à-dire une contestation non pas explicite, mais perceptive et sensible de ce qui est donné pour naturel. L'art serait politique en tant qu'il redéfinit les formes du visible et les possibilités de subjectivation⁸⁸. A travers sa mise en scène sobre et immersive, la série condamne silencieusement ce régime invisible qui rend les femmes inaudibles : les plans s'installent longuement sur les victimes, forçant le regard à s'ajuster. Cette esthétique sobre et dénuée d'artifices crée une dissonance avec le traitement habituel des faits divers et impose une nouvelle manière de voir et de ressentir le propos engagé de la série. L'esthétique ne serait pas un ornement, mais une manière d'organiser ou de bouleverser le monde commun. La série opère donc une sorte de réorganisation du régime perceptif collectif, et donc une véritable expérience politique, au sens que lui donne Rancière. On peut également noter que la construction de la série autour de figures actives à chaque épisode propose une sorte de double récit. La série illustre la culture du viol et la domination structurelle qui tente d'expliquer l'impunité des agresseurs. Il n'en reste pas moins que la série offre aussi une perspective plus positive : tendre vers une possibilité de déjouer cette fatalité à travers des individualités, fortes, militantes et porteuses d'une puissante volonté d'action.

⁸⁸ Ibid.

L'engagement du diffuseur France Télévisions : une série pensée pour le service public.

Dans son article « Culture du viol : l'insoutenable légèreté des médias français », Lou Gougnot critique la manière dont les médias français banalisent les violences sexuelles, en niant leur dimension systémique et en reléguant les victimes au silence⁸⁹. L'article souligne notamment une coupure entre couverture médiatique et compréhension sociale des violences de genre. La parole des victimes est souvent détournée : elles sont accusées de vouloir détruire la vie de l'agresseur, d'envoyer des signaux confus, ou de ne pas résister suffisamment. L'accusé, quant à lui, est souvent excusé grâce à sa popularité, son charisme, ou des explications réduisant l'acte à un écart isolé, parfois pathologique. Elle explique notamment ces éléments par une forte surreprésentation masculine à la direction des médias conduit à une vision biaisée, car ces hommes sont peu enclins à interroger un système dont ils bénéficient ou qu'ils ont normalisé. Selon elle, tant que la société ignorera la nature systémique des violences sexuelles, les médias continueront à les traiter comme des incidents isolés ou des dérives individuelles. Elle préconise alors la désignation explicite du phénomène en tant que culture du viol. Pour elle, nommer ce système est une condition de sa transformation d'un point de vue social. L'article appelle, en s'appuyant sur le sociologue Pierre Bourdieu et le philosophe Ludwig Wittgenstein, que le langage structure le réel : ne pas poser les mots, c'est ne pas penser la réalité. *Sambre* ne prononce pas le concept de culture du viol, mais le définit de manière complète à travers son histoire et sa mise en scène. En diffusant la série, un tel choix éditorial de la part du service public garantit que le sujet des violences sexuelles ait été mis au cœur du débat sociétal. Cela montre que France Télévisions, en diffusant ce récit, crée un espace de reconnaissance symbolique et émotionnel pour des victimes longtemps invisibilisées. Jean-Xavier de Lestrade explique : « Plus encore que de donner la parole aux victimes, notre volonté était de faire entendre ce que représente le viol, son impact sur la durée, et de faire exister ces personnes, qu'on prenne la mesure de leur souffrance⁹⁰ ». Le réalisateur explique que France Télévisions a assumé la diffusion d'un sujet longtemps tabou, racontant non seulement un fait divers, mais révélant comment la société a maltraité les victimes de viol,

⁸⁹ GOUGNOT, Lou, « Culture du viol : l'insoutenable légèreté des médias français », Institut du Genre en Géopolitique, 2022,

<https://igg-geo.org/2022/04/04/culture-du-viol-linsoutenable-legerete-des-medias-francais/>

⁹⁰ FONTANA Céline, « Sambre suscite des témoignages de remerciements par milliers : Ma dignité piétinée m'a été restaurée », 2023,

<https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/series/sambre-suscite-des-temoignages-de-remerciements-par-milliers-ma-dignite-pietinee-m-a-ete-restauree-20231202>

y compris du point de vue du langage et de la structure institutionnelle. La diffusion sur France 2 a permis de toucher une audience large, différentes classes d'âge et catégories sociales, favorisant une réelle prise de conscience et un certain débat public. Le média se positionne alors comme acteur engagé dans la conscientisation sociétale des violences faites aux femmes. Alice Géraud raconte l'engagement de la chaîne : « On a envoyé un document à France Télévisions, avec Mathieu et Jean-Xavier, on en avait parlé en préalable, on voulait donner une priorité au service public, parce que pour moi cette série c'est un engagement, c'est un propos, il me semblait important que ça soit porté par le service public, avec un évitement d'écarts possible dans des plateformes qui pourraient s'intéresser qu'aux cliffhanger par exemple ». On comprend alors que la série a été sélectionnée et diffusée par la chaîne pour le message qu'elle porte, et non pour le simple aspect divertissant, propre au genre de la fiction. Elle poursuit : « On m'avait dit «tu vas voir, dans les chaînes ils vont toujours rabaisser le projet, faire des trucs nuls ». Moi on me répétait ça en boucle, alors que pas du tout, ils ont tout accueilli avec bienveillance, enthousiasme et engagement. Quand bien même ça n'aurait pas marché, car ils n'étaient pas bien sûr de leur coup je crois bien. En tout cas, il y avait un vrai engagement politique sur le sujet, alors que ce n'est pas une écriture habituelle pour France Télévisions, et ils ont accueilli ces radicalités avec enthousiasme, et donc on m'avait un peu raconté n'importe quoi. Quand on rendait les épisodes, les remarques étaient toutes pertinentes, j'ai été portée par l'engagement du média sur le sujet». Marc Herpoux rejoint Alice sur ce point : « Il y avait une envie de notre part à tous les quatre de faire quelque chose, et un soutien de France Télévisions qui avait clairement envie aussi d'amener sa petite pierre dans cette guerre de position. En sachant que d'autres chaînes amènent aussi leur guerre de position en ne voulant pas que les choses bougent. Ça fait partie de la motivation d'aller sur ce projet aussi ». Le service public s'engage à représenter la diversité de la société française dans ses composantes culturelles, sociales et géographiques, informer, éduquer et divertir, tout en favorisant la réflexion citoyenne et soutenir la création audiovisuelle française, en particulier les œuvres originales qui ne visent pas uniquement la rentabilité commerciale. Les fictions engagées, qui abordent des thématiques sociales, politiques ou environnementales, s'inscrivent justement dans cette logique de sensibilisation et de débat public. Dans plusieurs communiqués de presse, notamment celui à l'occasion de la journée des droits des femmes, intitulé « France Télévisions s'engage pour le droit des femmes au quotidien », sont listés les mesures prises éditorialement sur l'ensemble de ses antennes

linéaires et numériques et au sein de l'entreprise pour favoriser la place des femmes dans les représentations médiatiques et dans tous les secteurs de l'audiovisuel. Concernant les fictions du groupe, le communiqué précise qu'elles « développent des rôles modèles et forts de femmes, tout en luttant contre les stéréotypes ».

Contrairement à certaines chaînes privées (dont les choix sont fortement dictés par l'audience et les revenus publicitaires), France Télévisions peut prendre plus de risques éditoriaux, en diffusant des œuvres audacieuses, politiquement sensibles et soutenir des auteurs émergents ou des sujets peu traités (discriminations, inégalités, violences, écologie). De plus, la gratuité de l'accès renforce cette accessibilité, par opposition aux plateformes payantes, ce qui garantit une diffusion large de fictions qui veulent faire bouger les consciences. En somme, le diffuseur remplit une mission d'intérêt général, est moins soumis aux logiques commerciales, soutient la création et prend des risques éditoriaux, et touche une large partie de la population française. La diffusion de *Sambre* représente un acte éditorial et politique fort. Traiter du viol, du silence institutionnel et des dysfonctionnements judiciaires engage la chaîne publique sur des thématiques sensibles, féministes et sociétales. Marc Herpoux explique cette prise de position :

« Il y a aujourd'hui une pensée réactionnaire, avec ce qui est en train de bouger, de changer, de se jouer. C'est ce que certains appellent le « wokisme ». Des mentalités bougent, et la question de la femme est en train de bouger. On a des choses qui ne sont pas encore complètement acquises, y'a des failles qui sont en train de se mettre en place, on voit bien que c'est un peu des guerres de tranchées, qu'une Fanny Ardant va tout prix aller soutenir Gérard Depardieu, et à l'inverse Anouk Grinberg va sortir de la salle. Le départ de Adèle Haenel c'est pareil, d'un côté y'a ceux qui la soutiennent, de l'autre ceux qui la traitent d'hystérique. C'est une guerre de mots, presque une guerre de position sur l'échiquier, y compris médiatique⁹¹ ».

En effet, la diffusion de *Sambre* représente un acte éditorial et politique fort. Alice fait le lien avec ce qu'on appelle alors la vague #MeToo ou plutôt avec ce qu'elle considère comme « le reflux réactionnaire » qui, à ses yeux, se produit dans beaucoup de médias, comme un geste de protection destiné à limiter la prise de conscience collective. Cela ancre

⁹¹ Voir annexe 7

donc France Télévisions dans un registre progressiste, au sens où elle défend des valeurs d'égalité, justice sociale, et responsabilisation institutionnelle. En opposition au discours conservateur de certains médias privés, France Télévisions rappelle son rôle de service public, qui n'est pas de soutenir la montée de l'extrême droite en France, mais de questionner, d'informer et d'éveiller. En invitant les spectateurs à réfléchir à la responsabilité collective dans les violences systémiques et en assumant un rôle de déclencheur de débat autour de la justice, de la parole des femmes, et du rôle des institutions, le média fait un choix politique au sens noble du terme : faire de la télévision un outil de démocratie.

b) La réception de la série : entre retours positifs et passages à l'action.

Un succès d'audience en linéaire et délinéaire.

« On sent que la société est prête, civiquement, collectivement, à voir ce qu'elle ne voulait pas voir jusqu'à présent, c'est ce que disent ces chiffres d'audience qui balaient toutes les classes d'âge » déclare Alice Géraud. En effet, la série rencontre un grand succès, aussi bien en termes de performances d'audience que de critique médiatique. En linéaire le lundi 13 novembre 2023 (première date de diffusion des deux premiers épisodes), 3,46 millions de téléspectateurs découvrent la série à la télévision, ce qui représente 18,8 % de part d'audience (17,8 % pour le premier épisode avec 3,74 M, puis 19,7 % pour le second avec 3,18 M)⁹². Le double épisode final comptabilise 3,33 millions de téléspectateurs, ce qui signifie que les téléspectateurs sont restés jusqu'au bout. D'excellents scores d'audience ont également eu lieu en délinéaire, c'est-à-dire en *replay* sur la plateforme France.Tv, puisque la série a battu le record de démarrage historique sur la plateforme française, avec plus d'un million de vues, dès deux jours après le lancement⁹³. Une semaine après, les chiffres montaient à environ 3 millions de vues, le 28 novembre, la série cumulait 4,4 millions de visionnages, soit plus de 700 000 vues par

⁹² GALTIER LLORET, Ludovic, «Audiences : Quel score pour le lancement de "Sambre", la mini-série événement de France 2 ?», 2023, <https://www.ozap.com/actu/audiences-quel-score-pour-le-lancement-de-sambre-la-mini-serie-evenement-de-france-2/639484>

⁹³ REEB, Lucie, Sambre : la série de France 2 bat des records de visionnages, 2023, https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=1000051761.html

épisode en moyenne⁹⁴. Début 2024, le total dépassait donc les 5 millions de vues sur la plateforme, confirmant une fidélité exceptionnelle du public.

Une série aux nombreuses récompenses.

Sambre a également été très récompensée à travers plusieurs concours de création audiovisuelle. Elle reçoit le prix de la meilleure série française de télévision décerné par le syndicat français de la critique de cinéma et de télévision, en février 2024⁹⁵. Le concours déclare : « C'est un sujet de société très fort, rarement traité à la télévision, encore moins sur la longueur ». Le président du jury Pierre Charpillot précise que la série possède : « une écriture travaillée, très intéressante sans que la forme ne prenne le dessus sur le fond⁹⁶ ». Elle reçoit le Prix Italia 2024 de la meilleure fiction, un concours international des programmes les plus innovants dans le domaine de la création télévisuelle. *Sambre* s'y distingue notamment pour sa forme narrative et sa mise en scène centrée sur les situations humaines, sans céder au sensationnalisme. Elle est aussi récompensée comme la meilleure fiction TV ou SVOD au Grand Prix Stratégies de l'Innovation Média 2024. Enfin, elle est élue Meilleure série 40', meilleur scénario, meilleure réalisation, meilleure performance 40' et meilleure production au Palmarès de l'Association française des Critiques de Séries en 2024. Ainsi, *Sambre* a été plébiscitée tant au niveau national qu'international, du jury critique français au jury professionnel international. Elle a été saluée pour son écriture, sa réalisation, sa direction d'actrices et acteurs, et sa production, ce qui reflète une reconnaissance complète de tous les aspects de la création audiovisuelle. Enfin, elle s'est naturellement imposée comme une référence symbolique de fiction engagée et de qualité dans l'actualité médiatique française.

Une critique médiatique unanime.

Concernant les critiques, la série a été reconnue pour son regard centré sur les victimes. Télérama place la série en deuxième position derrière *Succession* dans son top dix des meilleures séries de 2023, soulignant son message fort et sa portée sociale. AlloCiné a

⁹⁴ BRUNEAU, Marie-Agnès, «Trois mini-séries de chaînes TV alignent les millions en streaming en novembre, leurs stratégies de programmation», 2023,

<https://mabtv.fr/2023/11/30/succes-en-streaming-pour-les-mini-series-des-chaines-tv-en-novembre>

⁹⁵ ROUGERIE, Alice, «Sambre reçoit le prix de la meilleure série française de télévision», 2024,

<https://france3-regions.franceinfo.fr/hauts-de-france/nord-0/sambre-recoit-le-prix-de-la-meilleure-serie-francaise-de-television-2924658.html>

⁹⁶ Ibid.

recensé les quinze critiques presse de la série annonçant une note moyenne de 4,4/5 étoiles, issues de publications de grands médias comme Le Monde, Télérama, Libération, Le Parisien, France Info Culture...⁹⁷ Unanimement saluée par la critique comme une des meilleures séries françaises de 2023 pour son approche sensible, réfléchie et rigoureuse. La journaliste Télérama Caroline Veunac déclare : « Façon *The Wire*, *Sambre* multiplie les points de vue sur trois décennies : femmes agressées à la vie changée pour toujours ; policiers qui font la sourde oreille ; magistrats qui peinent à qualifier les crimes sexuels ; et même le prédateur lui-même, effrayant de normalité. Rarement le système qui permet la perpétuation du viol n'aura été si finement démonté. Lors du premier dépôt de plainte, on suffoque : il est évident que la manière dont la parole de cette femme (incarnée avec une justesse bouleversante par Alix Poisson) est mise en doute compromet d'entrée les chances de voir les recherches aboutir. Pourtant *Sambre* est aussi réparatrice : en filmant les victimes longuement, sans artifice, Jean-Xavier de Lestrade rend impossible de les ignorer⁹⁸ ». La journaliste Le Monde Audrey Fournier écrit : « La série de Jean-Xavier de Lestrade, pleine de justesse, déjoue les pièges du « true crime » dans une fiction à la précision documentaire et d'une grande inventivité narrative⁹⁹ ».

L'action se déroulant en partie sur le territoire belge, Le quotidien *La Libre Belgique* titre sa critique : « La fiction et le collectif peuvent sauver des vies¹⁰⁰ ». Dans un second article sur la série, le média relève ses singularités : la façon brutale et dénuée d'empathie dont les victimes sont accueillies dans les commissariats, la négligence bureaucratique de la police, l'extrême solitude des victimes mais aussi l'absence d'écoute apportée aux lanceuses d'alerte. La journaliste Karin Tshidimba en appelle à la poursuite d'un combat pour la réforme des institutions : « Ainsi assiste-t-on au lent, trop lent, changement de méthodes et de mentalités du côté des forces de l'ordre et de la société. Pour qu'enfin les femmes soient crues et reconnues¹⁰¹ ». Dans cette perspective, une série

⁹⁷ REEB, Lucie, *Sambre : la série de France 2 bat des records de visionnages*, 2023, https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=1000051761.html

⁹⁸ VEUNAC, Caroline, « *Sambre : une minisérie puissante sur l'affaire du violeur de la Sambre* », 2023, https://www.telerama.fr/television/sambre-saison-1_cri-7029527.php

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ TSHIDIMBA Karin, « *La fiction et le collectif peuvent sauver des vies* : la preuve avec la série *Sambre* », 2023, <https://www.lalibre.be/culture/cinema/series/2023/11/08/la-fiction-et-le-collectif-peuvent-sauver-des-vies-la-preuve-avec-la-serie-sambre-A32U7L5DWJBTJJKK7XWSDQHHTXI/>

¹⁰¹ TSHIDIMBA Karin, « *La fiction et le collectif peuvent sauver des vies* : la preuve avec la série *Sambre* », 2023, <https://www.lalibre.be/culture/cinema/series/2023/11/08/la-fiction-et-le-collectif-peuvent-sauver-des-vies-la-preuve-avec-la-serie-sambre-A32U7L5DWJBTJJKK7XWSDQHHTXI/>

télévisée possède une fonction mobilisatrice. Elle est là pour montrer qu'un changement est possible, mais qu'il est l'affaire de toutes et tous.

La revue en ligne féministe et militante *Madmoizelle* propose quant à elle une lecture très féministe de la série. La journaliste Marion Olité titre sa critique « Pourquoi Sambre est une série importante sur les violences sexistes et sexuelles ? » et souligne que la série expose « les dysfonctionnements d'une justice patriarcale »¹⁰². Le média fait le choix d'utiliser un vocabulaire militant, dénonçant la société patriarcale dont les failles sont au cœur du propos de la série. L'article défend : « Les méthodes scientifiques ont évolué, mais le patriarcat de la justice assez peu ». Ainsi, *Sambre* s'est hissée dans les meilleures audiences du lundi soir en linéaire, avec des parts de marché supérieures à la moyenne de France 2. En replay, elle a explosé les records de France Télévisions, devenant l'un des plus grands succès vidéo de sa plateforme. Et pour finir, les critiques médiatiques générales, culturelles et féministes l'ont saluée, à la fois pour sa qualité de réalisation, pour l'interprétation des comédiens et comédiennes, et pour son écriture engagée. Dans un communiqué interne, France Télévisions annonce à la suite d'une étude sur la réception de la série une note Quali TV moyenne de 8,5/10, soit la meilleure série du groupe sur l'ensemble de l'année 2023. Selon les retours du public à travers cette étude, la série améliore aussi bien les exigeantes dimensions d'impact et d'originalité que celle, plus rare pour une fiction, des qualités éducatives. L'étude avance que la série est singulière et percutante, dans son thème comme dans ses parti-pris scénaristiques¹⁰³.

Une volonté de remercier les différents acteurs de la création audiovisuelle.

Toute l'équipe du film a reçu des courriers et messages du public suite à la diffusion de la série. Alice Géraud confie qu'on lui a adressé « des milliers de courriers », reçus en tant que scénariste et autrice. Marc Herpoux a quant à lui eu des retours de femmes dans son cercle privé : « J'ai été surpris de voir tout un tas de femmes que je connaissais, qui suite à la série commencent à me parler de choses qu'elles ont vécues, et je parle même de personnes de ma famille. Je me suis rendue compte à quel point la série libérait une

¹⁰² OLITE, Marion, « Pourquoi Sambre est une série importante sur les violences sexistes et sexuelles », 2024, »,

<https://www.madmoizelle.com/pourquoi-sambre-est-une-serie-feministe-importante-1613917>

¹⁰³ Voir annexe 5

certaine parole. Je ne m'attendais pas à ce que ce soit aussi banal¹⁰⁴ ». Sabine Chalvon-Demersay explique justement que les téléfilms permettent aux spectateurs d'entendre des récits personnels et sociaux invisibilisés ou marginalisés. La fiction télévisée devient alors un espace symbolique de reconnaissance, favorisant la parole collective et la réflexion sociale¹⁰⁵. Le diffuseur France Télévision a également reçu de nombreux messages et courriers, dont une grande partie les remercie de l'existence de la série, révélant un certain mode d'appropriation et d'expérience spectatorielle de la fiction. Les sociologues Sébastien François et Thomas Pillard expliquent que « les publics maîtrisant l'écriture ont toujours cultivé des pratiques, voire des stratégies, pour exprimer et développer leur rapport émotionnel ou analytique à certains objets médiatiques, en allant parfois jusqu'à proclamer la nature de ce rapport dans la sphère publique¹⁰⁶ ». Les deux chercheurs considèrent les lettres des (télé)spectateurs comme une prolongation de l'expérience émotionnelle et réflexive née de la réception d'une œuvre audiovisuelle. Ces courriers permettent aux individus de revendiquer une appartenance à une communauté de spectateurs et d'exprimer un positionnement critique vis-à-vis du destinataire. Le destinataire du courrier influence la posture adoptée par l'auteur : certains se mettent en position de spectateur-critique, d'autres de fan engagé. Cette posture dépend aussi du contexte médiatique et du type de public visé. Dans le cas de *Sambre*, de nombreux courriers et messages de téléspectateurs rejoignent l'idée du « spectateur-critique », à travers beaucoup de reconnaissance. En effet, un certain nombre d'entre eux remercient et félicitent la chaîne de l'existence de la série. Marie-Line Boutault, chargée de communication chez France Télévisions, a conservé quelques courriers et messages reçus par la chaîne à la suite de la diffusion de la série en 2023 :

« Encore **BRAVO** pour cette série et **MERCI**. »

« **Je tiens à remercier très sincèrement les actrices** qui sont allées au-delà d'elles-mêmes dans leurs expressions, leur sensibilité, leurs émotions. »

« **J'ai trouvé que la série Sambre est absolument remarquable**, dans l'exposé des faits, la sobriété du récit, l'absence de pathos si fréquent dans ce genre de problème, le jeu

¹⁰⁴ Voir annexe 7

¹⁰⁵ CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Les pouvoirs de la fiction », SociologieS.

¹⁰⁶ FRANÇOIS, Sébastien, PILLARD, Thomas, « Les écrits de la réception : pratiques textuelles des publics médiatiques », Genre en séries.

des acteurs, le respect des personnages (c'est-à-dire des personnes). C'est rare. **Bravo et surtout merci.** »

« Madame, Monsieur, bonjour, **je tiens à adresser mes chaleureux remerciements et mes sincères félicitations à toutes les personnes qui, de l'écriture au tournage et de la production à la diffusion, ont permis la série *Sambre* [...]** **Merci à toutes et à tous d'avoir eu le courage de porter ce sujet à l'écran**, de l'avoir traité avec autant de précision, d'intelligence, d'humanité et de talent professionnel (avec mention spéciale aux actrices, bien sûr, mais pas seulement, car il conviendrait de citer absolument toutes les professions réunies sur ce téléfilm, qui à mes yeux est la réussite d'une équipe entière). Les mots me manquent pour vous en dire plus, votre initiative est nécessaire dans notre société, puissiez-vous simplement faire suivre mon message à toutes les personnes ayant permis *Sambre*. »

« Les acteurs de cette série sont d'une vérité incroyable par leurs regards, leurs attitudes, leurs textes. Ils nous touchent directement au cœur tant ils sont vrais et représentent la vraie vie de cette période. Ce film mérite largement une distinction de grande envergure. Je reste subjugué, ému, ébahi après l'avoir regardé. **Merci.** »

« BRAVO ET MERCI POUR CETTE EXCELLENTE SÉRIE. »

« **Merci au réalisateur et plus encore aux actrices et acteurs** dont l'interprétation était souvent bouleversante. »

« Bonsoir France 2, **je vous remercie pour l'excellente série *Sambre***. Tous les acteurs sont formidables [...] **Merci France 2** d'élever le niveau qui est si souvent à ras les pâquerettes pour ne pas dire en dessous de zéro sur certaines chaînes. »

« Bonsoir, **merci pour cette série remarquable**, mise en scène, casting, interprétation reconstitution, tout est parfait. Et dénoncer le fléau qu'est la violence faite aux femmes n'est jamais du temps perdu. Mille bravos. »

« Bonjour, **je voulais simplement vous remercier de la qualité de vos émissions**, celles qui m'intéressent :Cash investigations, Complément d'Enquête et Sambre. **Merci** encore de me permettre de regarder en streaming sans publicité. Je travaille et je n'ai pas l'opportunité de regarder la télé tard le soir en semaine. **MERCI** encore. »

« **Je tenais à féliciter France Télévisions** pour le programme *Sambre* que j'ai trouvé époustouflant. Je n'en suis pas ressorti indemne malgré le fait que je sois un homme. Les acteurs sont très bons et la qualité de la réalisation parfaite. **Transmettez aux équipes mes encouragements.** »

On note un public émotionnellement engagé, qui tient à transmettre à la chaîne et à toute l'équipe de la série. Le remerciement est un acte qui dépasse la simple appréciation esthétique. Il indique un sentiment de gratitude personnelle, comme si l'œuvre avait répondu à un besoin intime (catharsis, reconnaissance, réparation symbolique), et démontre une volonté de reconnaissance sociale. Les spectateurs valorisent publiquement le travail de l'équipe, parfois même au nom de groupes (femmes victimes, militants). D'une autre part, ces courriers suivent une logique participative ou de co-construction symbolique puisque le public essaye de rentrer dans une relation dialogique avec les créateurs, ce qui indique une conception moins verticale de la production culturelle (les publics ne sont pas passifs), et une forme d'appropriation affective de l'œuvre.

Si on se penche sur les *cultural studies*, le chercheur en information-communication Éric Maigret a eu pour effet de placer l'étude des publics au premier plan. Il met en avant la variété des compétences que les publics mettent en œuvre dans l'activité de réception de messages télévisés : « L'analyse des publics des médias et de la façon dont ils recevaient leurs messages a tout de suite montré que les individus n'étaient pas des êtres passifs soumis au pouvoir des médias. Ils manifestent au contraire des facultés différentes d'attention, de compréhension, d'interprétation, d'acceptation ou de refus dans lesquelles leur situation personnelle et sociale joue un grand rôle¹⁰⁷ ». L'importation de ce renversement dans le domaine des *cultural studies* s'accompagne d'une volonté de dépassement du modèle sociologique de la domination et de la théorie critique classique qui, non seulement, hiérarchisent les pratiques culturelles, mais excluent de celles-ci la

¹⁰⁷ MAIGRET Éric, «Les publics : sociologie de la réception et Cultural Studies», Communication et Médias, Paris, La documentation française, p. 50-54, 2003.

télévision, média de l'aliénation par excellence, des masses, et de l'illégitime distraction facile. Sébastien François et Thomas Pillard soulignent que les écrits des publics (lettres, messages, posts) ne sont pas anecdotiques, mais construisent des postures, révèlent des normes de réception et participent à la négociation du sens des œuvres¹⁰⁸. Ici par exemple, les remerciements deviennent une pratique textuelle ritualisée, souvent codée (politesse, émotion, reconnaissance), qui montre que le public se sent légitime à intervenir dans l'espace discursif de l'œuvre.

Dans son ouvrage *La culture du pauvre*, le professeur Richard Hoggart identifie dans les pratiques culturelles populaires des formes spécifiques d'évaluation et d'appropriation affective. Le remerciement peut être vu comme une manière populaire mais digne de rendre justice à ce qui a été reçu, sans entrer dans le registre critique savant¹⁰⁹. Alix précise : « j'ai reçu plus de dix mille messages, surtout des femmes de tous âges et tous milieux sociaux. Cela me bouleverse encore ». Le politologue Christophe Traïni explore quant à lui la manière dont la fiction construit des récits vivants susceptibles de déclencher des émotions. un dispositif de sensibilisation se construit comme une fiction collective à visée mobilisatrice, articulant symboles, récits, objets et performances pour orchestrer une expérience affective. Ce dispositif déclenche des réactions émotionnelles ciblées. Elle transforme le public en acteurs émotionnels : le récit engagé devient un scénario vécu, suscitant une identification, une projection narrative ou une réponse corporelle à même de favoriser l'engagement. La fiction aboutit donc à une forme de mobilisation plus profonde et durable¹¹⁰. Le fait que beaucoup de femmes se soient adressées à Alix illustre cette notion de projection narrative. Ainsi, les remerciements adressés au diffuseur, comme médiateur en lien avec tous les acteurs de la création de la série, pourraient s'interpréter comme une forme de lecture réparatrice ou légitimante, notamment autour de thématiques liées au consentement, à la domination, ou aux violences sexuelles. Outre les compliments généraux adressés à la chaîne de télévision, pour avoir programmé une série, les compliments et remerciement s'adressent pour beaucoup aux comédiennes.

¹⁰⁸ FRANÇOIS, Sébastien, PILLARD, Thomas, « Les écrits de la réception : pratiques textuelles des publics médiatiques », Genre en séries.

¹⁰⁹ HOGGART, Richard, *La culture du pauvre* (J.-C. Passeron, Trad.), Éditions de Minuit, 1970.

¹¹⁰ TRAÏNI, Christophe, «Émotions... sensibilisation. Enquêtes sur les formes sensibles de mobilisation», Emotions et Expertises, Presses Universitaires de Rennes. 2016.

S'adresser à un personnage de série télévisée.

En se documentant sur les éléments de réception de la série et tout particulièrement sur les courriers des téléspectateurs, un phénomène particulier s'est produit pour *Sambre*. En effet, l'actrice principale, Alix Poisson, a reçu des centaines de lettres, courriers et messages à la suite de la diffusion de la série. Elle explique dans une interview pour Télérama : « J'ai reçu des milliers de messages sur Instagram, qui disaient soit que la série était exceptionnelle et que c'était du cinéma à la télé, soit qui disaient « voilà moi ça m'est arrivé, à ma soeur, ma nièce » et qui livraient des choses très personnelles en disant que cette série leur avait fait du bien¹¹¹ ». De la même manière que les courriers adressés à France Télévisions, ces messages étaient empreints de reconnaissance : des victimes souhaitaient exprimer que la série leur avait redonné de la dignité, ou permis de sentir qu'elles étaient enfin entendues. Ce phénomène est révélateur de la manière dont la fiction télévisée participe à faire éclore des récits oubliés ou tus, transformant une simple histoire personnelle ou un fait divers en un phénomène sociétal. *Sambre* éclaire la manière dont le #MeToo et le féminisme ont permis de faire évoluer la parole publique autour du viol, en particulier en rendant l'intime visible dans l'espace collectif.

Ces courriers adressés directement à Alix témoignent également d'un rapport spécifique du public aux comédiens et comédiennes, mais aussi au rôle qu'ils incarnent. S'adresser à Alix Poisson en tant que comédienne, c'est aussi s'adresser à Alix Poisson en tant qu'incarnation que Christine. Dans son article de revue *Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée*, Sabine Chalvon-Demersay émet l'hypothèse que le comédien et son personnage sont intrinsèquement liés. L'article cherche à définir la spécificité du héros de séries télévisées par rapport à d'autres héros (de romans, théâtres ou films), et développe l'idée que celui-ci procède d'un accrochage plus stable entre un personnage fictif et une personne humaine. Partant d'un corpus de 467 lettres et de leur dispositif d'énonciation, et constatant que celles-ci s'adressent à un être composite, à fois personnage et comédien, il suggère d'abandonner les problématiques dualistes opposant réalité et fiction, pour entreprendre la description des traits constitutifs de cette entité mixte. Ainsi, dans le mouvement général d'extension des sciences sociales à de nouveaux objets, le héros

¹¹¹ Alix Poisson : «Le désir de parler des violences sexuelles faites aux femmes a toujours été là» : <https://www.youtube.com/watch?v=CLU9-fMv-hA>

de série peut venir occuper sa place particulière au milieu des humains et des non humains¹¹². La sociologue explique :

« L'hypothèse que je voudrais proposer est que le héros de série télévisée procède d'une fusion d'un type particulier entre le personnage et le comédien. Il tient du comédien son physique, sa prestance, sa gestuelle, sa manière de se déplacer, ses expressions, son sourire et un certain nombre d'éléments de son apparence. Et il a du personnage, le caractère, les habitudes, les manies, les intentions, les goûts, les relations, les soucis, les idéaux, etc. Il n'est pas l'un ou l'autre. Il est les deux à la fois. C'est un être hybride qui a un pied dans le monde et un pied hors du monde, un être composite qui a un seul corps et deux âmes, une face plate dans le film, une face bombée dans la vie. Et dans cette composition, le personnage incarné l'emporte sur la personne du comédien qui l'incarne¹¹³ ».

En ce sens, le personnage principal de la série, Christine, incarnerait de pair avec la comédienne qui l'incarne, un être hybride sur lequel le public projette sa reconnaissance. Elle ajoute que si l'on souhaite réfléchir à la manière dont l'expérience fictionnelle s'articule à l'expérience de la vie, cela suppose de commencer par redéfinir la nature même de cet être partenaire du lien qu'est le personnage de série, dans son étrange particularité. Elle considère que l'association entre un comédien et un personnage est l'essence même du héros de série télévisée qui « a comme caractéristique le fait d'avoir un corps et de n'en avoir qu'un seul¹¹⁴ ». Le personnage n'est pas abstrait (contrairement au personnage dans la littérature), n'est pas soumis à l'acteur (contrairement au personnage au cinéma), il ne préexiste pas à l'interprétation (comme le personnage au théâtre). Le principe même de s'adresser à une comédienne indique le pouvoir des récits télévisés à influencer les émotions et les comportements, et qu'un personnage peut devenir une sorte de symbole dans l'imaginaire collectif. Le personnage de Christine représente en ce sens le symbole des victimes de violences sexuelles dont la souffrance est incomprise et invisibilisée. Compte-tenu de cette valeur symbolique, son interprète Alix Poisson reçoit des félicitations

¹¹² CHALVON-DEMERSAY, Sabine, «Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée», Réseaux, 165(1), 181-214, 2011, <https://doi.org/10.3917/res.165.0181>

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ CHALVON-DEMERSAY, Sabine, «Volodymyr Zelensky comme héros de série télévisée», Succès et échec de l'héroïsation : De l'Antiquité à l'actualité européenne, <https://books.openedition.org/pur/249799>

et des remerciements, explicitement en tant qu'actrice, implicitement en tant que personnage.

On voit bien comment s'opèrent les transferts entre les mondes réels et fictionnels. Le fait de s'adresser au comédien pour lui dire ce qu'on pense du personnage qu'il joue et qu'il est, en se référant tantôt aux qualités du personnage, tantôt à celles du comédien donne alors de la chair à cette figure composite. N'ayant pas accès aux lettres et messages reçus par Alix Poisson, on peut tout de même analyser des messages de téléspectateurs adressés à France Télévisions en tant qu'intermédiaire, pour saluer la performance des comédien.nes. L'un.e d'entre eux.elles avoue : « Je n'ai pas pu m'empêcher de regarder l'intégralité des six épisodes les uns à la suite des autres tant j'étais pris par l'histoire de chacune des femmes, puis de Winckler et celle pour finir d'Enzo. Je tiens à remercier très sincèrement les actrices qui sont allées au-delà d'elles-mêmes dans leurs expressions, leur sensibilité, leurs émotions ». L'expression « au-delà d'elles-même » interroge parfaitement ce lien flou, bien que conscient, entre l'acteur et son personnage dans l'expérience de visionnage. Un.e autre téléspectateur.trice écrit : « J'ai trouvé que la série *Sambre* est absolument remarquable, dans l'exposé des faits, la sobriété du récit, l'absence de *pathos* si fréquent dans ce genre de problème, le jeu des acteurs, le respect des personnages (c'est à dire des personnes) ». La notion de respect des personnages et des personnes caractérise ici un dimension encore supérieure : le comédien incarne un personnage qui est lui-même la représentation fictionnelle d'une personne existante. Ces différents échelons permettent d'instaurer une dimension émotionnelle forte en triple lecture : à la fois à travers le jeu d'acteur, qu'à travers la caractérisation d'un personnage lui-même, et enfin à travers de la dimension « réelle » de ce personnage. Dernière remarque d'un.e téléspectateur.trice : « Les acteurs de cette série sont d'une vérité incroyable par leurs regards, leurs attitudes, leurs textes. Ils nous touchent directement au cœur tant ils sont vrais et représentent la vraie vie de cette période ». Ici, c'est le caractère vraisemblable des personnages qui permet d'identifier la justesse du jeu d'acteur qui authentifie la véracité du rôle qu'il incarne, renvoyant alors à la sorte d'image unifiée de l'acteur et de son personnage que théorise Sabine Chalvon-Demersay. Ainsi, les téléspectateurs s'adressent indiscutablement à Alix, mais ils s'adressent à Alix « en tant qu'elle est personnage¹¹⁵ ». La maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication Sarah Lécossais décrypte cette théorie

¹¹⁵ CHALVON-DEMERSAY, Sabine, «Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée», *Réseaux*, 165(1), 181-214, 2011, <https://doi.org/10.3917/res.165.0181>

en proposant de « considérer les personnages comme s'ils étaient de véritables acteurs sociaux. En faisant « comme si », on s'affranchissait de l'implicite selon lequel la fiction n'aurait pas une certaine réalité, comme de l'opposition entre mondes fictionnel et réel, dont les personnages deviennent précisément le point de connexion¹¹⁶ ». L'écrivain André Gardies a consacré un article sur le rôle de l'acteur dans le système du film. Il remarque que la sémiologie ignore généralement leur présence, alors qu'ils influencent le rôle :

« Quelque part donc le comédien existe, qui n'est ni une personne, ni un personnage, et donc la réalité sémiologique doit être construite. [...] S'il ne se confond ni avec la « personne » ni avec le « personnage », le comédien entretient néanmoins d'étroites relations avec eux ; de même qu'il a quelque rapport avec le « héros », « l'actant » ou « le rôle ». Il apparaît comme un nœud de significations vers où convergent de nombreux traits hétérogènes [...] Le rôle du comédien n'est pas d'imiter une hypothétique réalité mais de signifier. Il est lui-même signe¹¹⁷ ».

André Gardies développe l'idée que l'acteur n'est ni réductible à la biographie de la personne (l'être réel), ni seulement à l'ensemble des personnages qu'il incarne ; il possède une réalité spécifique au sein du film, participant à l'articulation entre narration, mise en scène et réception spectatorielle. L'acteur, dans sa dimension corporelle, gestuelle et vocale, devient un véritable opérateur de sens au même titre que le cadrage, le montage ou la scénographie. Les personnages d'une fiction deviennent alors un espace de négociation symbolique entre des représentations dominantes et des désirs de transformation sociale. Et c'est justement tout l'enjeu de la représentation des victimes, et spécifiquement à travers le personnage Christine dans *Sambre*.

Enfin, on peut revenir aux travaux de Philippe Marion, qui développe le concept de médiagénie, c'est-à-dire la rencontre entre un média et un projet narratif¹¹⁸. Selon lui, tout récit se construit en articulation avec le média qui le porte, et cette relation peut modifier profondément la fabulation. Pour aller plus loin, il nomme « transmédiagénie » la capacité d'un récit à circuler d'un média à un autre et donc à travers les logiques médiatiques tout en

¹¹⁶ LÉCOSSAIS, Sarah, «Penser la société avec la fiction télévisée», SociologieS, Grands résumés, 2024, <https://doi.org/10.4000/sociologies.22539>

¹¹⁷ GARDIES, André, «L'acteur dans le système textuel du film», Études littéraires, 13(1), 71–107, 1980, <https://doi.org/10.7202/500510ar>

¹¹⁸ MARION, Philippe, «Narratologie médiatique et médiagénie des récits», Communication et Langages, 2003.

adaptant ses identités narratives. Ces deux concepts s'appliquent à *Sambre*, puisqu'elle se base sur un récit reprenant des faits réels transposés en fiction, et s'incarne aussi bien en livre à travers *Sambre: Radioscopie d'un fait divers* d'Alice Géraud qu'en série télévisée. Philippe Marion souligne que les récits fictionnels, par leur mise en scène médiatique, peuvent parfois générer une empathie plus forte que certains récits factuels. Il affirme que le public peut être ému par un personnage fictif de fiction presque autant que par des récits de vie réelle. Il ajoute : « La réalité de l'image semble, formule célèbre, avoir pris le dessus sur l'image de réalité. Sur un plan plus narratif, on sait qu'il suffit d'un passage au médiatique pour qu'une personne réelle se transforme en personnage¹¹⁹ ». Il conclut que la médiagénie est donc l'évaluation d'une « amplitude » : celle de la réaction manifestant la fusion plus ou moins réussie d'une narration avec sa médiatisation, et ce dans le contexte interagissant lui aussi avec des horizons d'attente d'un genre donné. La médiagénie serait alors pragmatique, une sorte de relation, d'interaction plutôt qu'un simple contenu. Ce réseau de connexions entre récit et média questionne le rapport au personnage, et l'effet tient à l'usage des médias (image, récit, mise en scène) qui intensifie l'illusion, rendant les personnages fictifs « aussi vrais » que s'ils existaient réellement dans notre imaginaire, et dans le cas de *Sambre*, dans la réalité. Philippe Marion aborde l'adaptation fictionnelle de faits réels comme un phénomène de « contamination narrative », où la fiction et le réel s'interpénètrent sous l'effet des médias. Il justifie ce point car le réel est mis en intrigue, avec un début, un *climax*, une résolution, les événements sont sélectionnés, simplifiés ou dramatisés et les personnages réels deviennent des figures narratives, souvent stylisées, psychologisées ou archétypées. Ainsi, même si l'ancrage reste factuel, le récit devient fictionnel dans sa forme, ce qui trouble la frontière entre vérité documentaire et plaisir fictionnel. Le processus de médiagénie n'est pas neutre : il modifie la réception du réel, le rendant plus digestible ou spectaculaire. En se basant sur ces travaux, *Sambre* aurait alors un « pouvoir fictionnalisant », capable de transformer la perception d'un événement réel à travers les outils narratifs d'un média. Les personnages deviennent « vivants » dans l'imaginaire du spectateur, au point d'être perçus comme une figure réelle à laquelle on peut s'adresser par le biais de son interprète. Le tout par l'incarnation visuelle (le visage, le corps, la voix de l'acteur), la dramatisation émotionnelle (musique, rythme, conflits) et la mise en scène proche du réel (style documentaire, plans réalistes). Cela mène à ce que Philippe Marion décrit comme une « véridiction émotionnelle » : même si le spectateur sait

¹¹⁹ Ibid.

que c'est une fiction, il « ressent » que c'est vrai. Ce n'est pas une confusion intellectuelle (le spectateur sait que l'acteur n'est pas son personnage), mais une implication affective qui suspend la distance critique. Quand le public écrit à un acteur, il ne s'adresse donc pas seulement à lui comme interprète, mais comme porteur d'un être narratif, presque comme on écrirait à une figure publique réelle. En somme, l'adaptation médiatique fictionnalise le réel autant qu'elle l'informe. À la lumière des travaux de Philippe Marion sur la narratologie médiatique et la fictionnalisation du réel, l'envoi de courriers du public à des acteurs après le visionnage d'une fiction peut être interprété comme un effet fort provoqué par une certaine médiagenie narrative, où les frontières entre réalité et fiction s'effacent dans la réception autant que dans la production. Cet effet performatif de la narratologie médiatique donne à voir une fiction devenir si plausible et émotionnelle qu'elle génère des comportements sociaux concrets.

c) La fiction comme espace de médiation permettant de populariser des concepts complexes issus de la culture féministe.

La société patriarcale et la domination masculine comme arène narrative.

Sabine Chalvon-Demersay considère la fiction comme un révélateur moral de nos sociétés. La fiction fait « apparaître le caractère problématique de certaines situations, leur donne corps, voix et visage, et y expose les auditeurs ou les spectateurs qui se prennent au jeu, participent depuis leur salon à l'intrigue, laissent résonner cette histoire dans leurs propres vies¹²⁰ ». En effet, *Sambre* représente une sorte de levier de médiation, qui permet de rendre compte des problématiques systémiques qui régissent notre société sur la question des violences sexistes et sexuelles, ainsi que l'évolution de leur prise en charge à travers le temps. Les choix éditoriaux et artistiques de la série convergent vers l'idée d'avoir un propos sur la société, d'en montrer les mécanismes et les répercussions. Selon elle, la fiction ne relève pas d'un imaginaire qui serait opposé à une réalité : elle institue une réalité inédite, sème le trouble moral et lui apporte une solution possible. Elle a de ce point de vue une puissance d'anticipation, dans la mesure où les personnages accompagnent la transformation des croyances, des rôles et des liens sociaux en faisant bouger des repères d'expérience¹²¹. Sur la question du viol et des violences sexistes et sexuelles, un certain

¹²⁰ CHALVON-DEMERSAY, Sabine, «Les pouvoirs de la fiction », SociologieS.

¹²¹ Ibid.

nombre de concepts issus de la culture féministe sont au coeur du propos de la série, avec tout d'abord la notion de société patriarcale. Alice Géraud explique que c'est ce qui constitue toute l'arène de la série dans son expérience de création :

« J'aime bien réfléchir en termes d'arène, pour moi c'est l'espace temps dans lequel évolue les personnages et duquel ils ne peuvent pas s'échapper. Dans la série, c'était assez clair comme cadre mental d'écriture, que c'était la société patriarcale. Elle existe de 1988 à 2018, de manière différente, les contours sont un peu plus lâches évidemment en 2018, mais c'est ce qui enferme et ce qui lie tous les personnages. Et ce cadre mental qui n'est pas forcément posé et que je garderai bien de mettre dans un document de présentation. Il faut toujours être rusée sur les questions féministes¹²² ».

En ce sens, l'ambition de la série était de faire évoluer ses personnages dans une arène régie par la société patriarcale, c'est à dire une forme d'organisation sociale dans laquelle l'homme exerce le pouvoir dans le domaine politique, économique, religieux, ou détient le rôle dominant au sein de la famille, par rapport à la femme¹²³. La société patriarcale se fonde sur la distinction entre les genres : les hommes sont davantage valorisés que les femmes, ce qui génère le socle des discriminations, du sexisme et des inégalités homme-femme, et ce, dans tous les domaines de la société. De ce fait, les droits sociaux, politiques, juridiques et économiques sont inégaux. La notion de « patriarcat » a pris une place centrale dans les discours féministes, à travers les mouvements #MeToo et #BalanceTonPorc, et s'est alors retrouvé au cœur du débat public. Alice Géraud définit ce qu'elle entend par là :

« Ce cadre mental là c'est un cadre où les agressions sexuelles, les viols, ce n'est pas si grave. Et les victimes vont devoir faire avec ça, se dire «ah ce que j'ai vécu c'est peut-être pas si grave». Cette société patriarcale, c'est une société où la parole des femmes vaut toujours moins que la parole des hommes où une femme qui contrarie un homme, globalement, ça ne se passe pas très bien pour elle. Bon soit c'est très grave, soit c'est une petite humiliation, un petit machin, un truc où les hommes finiront toujours par avoir le dessus de la conversation, de remporter le match. C'est important ça, parce qu'après quand

¹²² Voir annexe 6

¹²³ BONTE, Pierre, IZARD Michel (dir.), Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, Presses universitaires de France, 1991.

t'écris des dialogués et tout ça, c'est un rapport de force et de pouvoir. C'était hyper important d'avoir ça en tête tout le temps, les hommes qui cherchent à donner des conseils aux femmes. J'aime pas les choses où on a un propos appuyé, où on dit les choses, car la vérité c'est que dans la vie on ne les dit jamais¹²⁴ ».

Dans la série, de nombreuses scènes exposent ces rapports de pouvoir. L'existence même des violences sexistes et sexuelles révèle un système dans lequel des hommes pensent légitimement disposer du corps des femmes et pouvoir les contrôler. Cette idée fait écho aux travaux de Susan Brownmiller (datant de plus de cinquante ans), qui démontre que le viol est un instrument de domination masculine systémique, et non un simple acte sexuel déviant, entre autres puisqu'il se produit dans une société d'impunité sur ces questions¹²⁵. En ce sens, le viol devient un outil de domination des hommes pour maintenir les femmes dans un état de peur, de soumission et de dépendance. Selon elle, c'est un acte politique, et un pilier du patriarcat. Sur le concept même de domination masculine, Pierre Bourdieu soutient plus tard que « La domination masculine, qui constitue les femmes en objets symboliques, dont l'être (esse) est un être-perçu (percipi), a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'objets accueillants, attrayants, disponibles¹²⁶ ». Pour compléter avec une pensée plus actuelle, l'écrivaine Virginie Despentes écrit dans son essai féministe *King Kong Théorie* : « Jamais semblables, avec nos corps de femmes. Jamais en sécurité, jamais les mêmes qu'eux. Nous sommes du sexe de la peur, de l'humiliation, le sexe étranger. C'est sur cette exclusion de nos corps que se construisent les virilités¹²⁷ ». Elle envisage le viol comme un outil millénaire de domination et de contrôle des femmes, inhérent à la virilité : « Le viol (...) synthétise un ensemble de croyances fondamentales concernant la virilité ». Elle ne perçoit pas le viol comme un acte de déviance, mais comme élément constitutif du genre masculin : l'homme contient en ce sens la potentialité du viol.

La série expose cette société patriarcale, dans laquelle la parole des femmes est systématiquement décrédibilisée ou passée sous silence. Par exemple, dans l'épisode deux,

¹²⁴ Voir annexe 7

¹²⁵ BROWNMILLER, Susan, *Against our will: Men, women and rape*, New York, NY : Simon and Schuster, 1975.

¹²⁶ BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Editions du Seuil, 1998.

¹²⁷ DESPENTES, Virginie, *King Kong Théorie*, Livre de Poche, 2017.

lorsque la juge parle avec le procureur, malgré leur âge identique, malgré qu'elle soit indépendante et lui soumise à sa hiérarchie, il refuse de la croire et la fait passer pour une folle. Lorsqu'elle lui annonce qu'elle pense qu'ils ont affaire à un violeur en série, il refuse d'entendre ses questionnements. Elle finit par lui dire : « T'es incapable de me prendre au sérieux en fait ». En présence des policiers, ces derniers décrédibilisent aussi ses pistes de recherches. Lorsqu'elle leur annonce qu'ils ont certainement affaire à un violeur en série compte tenu des éléments du dossier, le lieutenant lui répond « Sans vouloir vous manquer de respect madame le juge, c'est à la télé ça. Comme vous l'avez si bien souligné, il se trouve que je connais ma zone depuis 30 ans que j'y suis, alors croyez-en mon expérience, on n'est pas là-dedans ». Ne faisant pas confiance à la juge du fait qu'elle soit une femme, qui plus est jeune, le lieutenant se permet aisément de refuser d'admettre la pertinence de ses suppositions, mais également son statut, sa carrière et son autorité. Cette même discrimination se reproduit quelques scènes plus tard, durant laquelle la juge suggère de diffuser le portrait robot du violeur dans la presse. Le lieutenant la coupe et affirme : « Sans vouloir vous manquer de respect madame le juge je ne pense pas que ce soit une bonne idée, j'ai peur si ce type sait qu'on le recherche il aille faire ses affaires ailleurs, qu'il nous échappe, ou qu'il change d'apparence, alors que là on a une longueur d'avance sur lui ». L'expression « sans vouloir vous manquer de respect » répétée à plusieurs reprises, sonne alors comme une prétérition, puisque la décrédibilisation de sa parole et le manque de respect sont pourtant bien effectifs.

Toutes les scènes de dépôt de plainte exposent également la position de domination des hommes, qui refusent de croire la parole des victimes. On pense par exemple à une scène où une victime raconte à la police qu'elle a dû, sous menace de mort, faire une fellation à son agresseur. A ce même moment, un autre policier derrière elle se moque d'elle et mime une fellation le sourire aux lèvres, décrédibilisant son agression et sa détresse. Les critiques subies par la Maire, figure de lanceuse d'alerte dans l'épisode trois, permet aussi de rendre visible le système patriarcat. En effet, lorsqu'elle alerte la population de la présence d'un violeur en série dans la région à travers une conférence de presse, un certain nombre d'hommes critiquent et décrédibilisent cette démarche. Un élu à la mairie lui dit agressivement : « Personne ici ne doute de votre énergie Madame la Maire, le problème c'est que vous vous en servez pour brasser du vent. Vous pensiez vraiment que la publicité faite à la commune avec votre histoire de violeur serait de nature à attirer des

investisseurs ? », ce à quoi tous les hommes de la salle, malgré leur position hiérarchique inférieure crient en coeur : « Démission, démission !! ». Cette scène expose une volonté des élus politiques de faire taire les histoires de viol par intérêt économique, et donc de placer le problème de l'insécurité des femmes comme secondaire. Peu après, la Maire écoute la radio, le procureur de la République annonce dans les médias que « Madame le Maire a délibérément choisi de violer le secret de l'enquête en diffusant des informations qui peuvent mettre en péril le travail des policiers, c'est parfaitement irresponsable de la part d'une élue de la République ». Le journaliste poursuit : « Le procureur de la République a qualifié « d'élucubration » le rapprochement fait par la Maire avec l'affaire dite du violeur de la Sambre [...] Ca suscite de vives critiques parmi les élus de la région, à notre micro, le sénateur Robert Rodoin, pourtant proche de Madame la Maire : « Créer une psychose ne sert à rien, notre région n'a pas besoin d'être encore pointée du doigt, à l'heure que les investisseurs de nouveau à nos territoires, il faut aller de l'avant ». Toutes les instances régies par des hommes refusent de soutenir la liberté de parole des femmes, l'accusation des violences et de reconnaître la responsabilité des différentes instances dans la perpétuation de ces violences. Dans l'épisode quatre, lorsque la géomaticienne propose une démarche scientifique pour localiser le domicile du violeur, tous les hommes ne la prennent pas au sérieux et se moquent d'elle. Dans le cadre privé, son mari, lassé du temps qu'elle accorde à l'enquête, lui impose : « Je veux que tu arrêtes », ce qui révèle d'une part un manque d'empathie pour la cause qu'elle soutient à travers son engagement, mais aussi son désir de contrôle sur les choix de sa compagne. Même exemple avec Laurent, le mari de Christine, qui lui reproche : « T'as quitté la coiffure, tu cherches pas de boulot, eh, c'est pas la femme que j'ai rencontré ça, tu ris plus, tu parles plus, tu partages plus rien, je veux que ça change ». Ces scènes démontrent que ce soit dans le cadre de la famille à travers le couple et la famille, ou dans le cadre institutionnel, à travers les politiques, journalistes, policiers, règne une domination masculine, à toutes échelles, et à toutes les époques. La fiction nous permet donc de rendre visible les conséquences du système patriarcal, à travers des séquences diverses et variées, dans lesquelles le public peut mesurer la dynamique systématique de ces rapports de pouvoir.

La culture du viol à l'écran.

La société patriarcale est une société dans lequel le viol est permis, banalisé, voire encouragé¹²⁸. *Sambre* met en scène les rouages de la culture du viol, l'ensemble des attitudes et des comportements, partagés au sein d'une société, qui minimisent, normalisent, voire encouragent le viol, et qui contribue à perpétuer les inégalités de genre et la domination masculine en légitimant d'une certaine manière les agressions sexuelles. Dans le cas de *Sambre*, Alice Géraud explique que la fiction permet de faire comprendre des concepts féministes à travers une médiation fictionnelle : « J'aime bien travailler sur la fiction car on s'adresse à tout le monde, et ces concepts féministes sont en fait distillés dans du récit, et c'est pour beaucoup de gens qui n'ont pas intégré ça¹²⁹ ». La figure du policier véhicule en grande partie dans la série cette notion. La chercheuse britannique Louise Westmarland questionne le rapport entre genre, pouvoir et culture institutionnelle dans la police britannique dans son ouvrage *Gender and Policing: Sex, Power and Police Culture*. Elle soutient que la police est un bastion du pouvoir masculin, où les valeurs viriles (force physique, loyauté entre hommes, autorité hiérarchique) sont non seulement valorisées, mais constituent l'identité même du métier¹³⁰. De ce fait, le sexisme et la misogynie ne sont pas des dérives individuelles, mais des composantes structurelles de la culture policière. Cette thèse légitime entre autres la dénonciation de la responsabilité de la police dans la perpétuation de la culture du viol dans la série. En effet, de nombreuses séquences, mettant notamment en scène des recueils de plaintes de femmes pour viol, exposent des éléments de langages et croyances limitantes qui alimentent une culture du viol, en culpabilisant et décredibilisant les victimes. Dans le premier épisode, Christine se rend à la police pour porter plainte et signaler son agression, qu'elle tente alors de faire passer pour un vol. Il commence par lui dire : « Dis donc vous êtes salement amochée ». L'adverbe « salement » place directement la victime dans un position d'impureté, alors qu'elle est sous le choc. Le processus de culpabilisation ne tarde pas, puisqu'il lui demande « Mais qu'est-ce que vous faisiez là-bas à cette heure-là ? ». Cette question questionne sa « responsabilité », puisqu'il sous-entend l'imprudence d'être une femme, seule, aussi tôt, sur une route peu fréquentée. Elle s'excuse de ne pas se souvenir de tout, puisqu'elle a perdu connaissance, ce à quoi il répond : « Vous n'avez rien vu de suspect, un véhicule ou quelque chose ? Il faut bien qu'il vienne de quelque part notre bonhomme non ? ». Le qualificatif « bonhomme » précédé de

¹²⁸ La culture du viol crée en effet un environnement où les comportements violents sont excusés, ignorés ou récompensés. Cela réduit la peur de la sanction chez les agresseurs et augmente leur sentiment de légitimité, ce qui favorise concrètement la perpétuation des violences.

¹²⁹ Voir annexe 6

¹³⁰ WESTMARLAND, Louise, *Gender and policing: Sex, power and police culture*, Willan Publishing, 2001.

l'adjectif possessif « notre » remet en question le témoignage de la victime, comme si le lieutenant doutait de la véracité des propos relatés. Ce manque de prise au sérieux des victimes participe à ce que Judith Lewis Herman appelle le « traumatisme secondaire »¹³¹. En effet, ces propos n'encouragent pas les victimes à parler, mais les poussent au contraire à se refermer. Lorsque la deuxième victime vient porter plainte, sa parole n'est pas non plus prise au sérieux. Lorsqu'elle raconte les faits, le policier lui demande : « Et heu, vous n'avez pas essayé de vous débattre ? ». Le rapport de l'Institut National d'Etudes Démographiques intitulé *Violences sexuelles : la difficulté à porter plainte* indique que la société tend à considérer que l'absence de résistance physique lors d'une agression sexuelle minimise la gravité de l'acte. Cette perception est renforcée par des stéréotypes culturels qui attendent des victimes qu'elles se défendent activement. Ainsi, une victime qui ne s'est pas débattue peut être perçue comme moins crédible ou moins légitime, ce qui contribue à la stigmatisation et à la culpabilisation. C'est donc une question qui alimente la culture du viol, puisqu'elle suggère que c'est la faute de la victime si elle a été agressée, parce qu'elle n'a pas « fait assez » pour se protéger ou résister. Or, la responsabilité du viol incombe uniquement à l'agresseur. Ce questionnement culpabilise donc la victime au lieu de remettre en cause l'acte violent lui-même. De plus, la peur, la question exclut la possibilité du choc, de la paralysie (généralement appelé le *freeze*), ou même des stratégies de survie comme ne pas résister pour limiter les dégâts. Demander pourquoi elle ne s'est pas défendue ignore cette complexité psychologique. Un autre policier passe derrière elle, et mime à son collègue le geste d'une fellation pour se moquer, ce qui revient à minimiser la gravité du viol, renforcer des stéréotypes sexistes et normaliser les agressions. En somme, se moquer du viol, c'est contribuer à un système social où cette violence est niée, justifiée ou cachée, ce qui empêche la prise de conscience collective et la lutte efficace contre ces violences. Suite à l'horreur du récit de la victime, le policier lui demande si elle souhaite porter plainte. Incomprise, la victime lui reproche : « Vous êtes sérieux là ? Vous croyez que je suis là pour quoi ? ». Cette dernière question suggère que les faits ne sont peut-être pas si graves, et que la volonté de porter plainte serait une option. La culture du viol se caractérise également par la persistante du « doute » à propos de la parole des victimes. Des propos du type « certaines femmes mentent sur leur viol pour se venger, pour le *buzz* ou pour soutirer de l'argent » est un argument fréquemment utilisé pour décrédibiliser les témoignages des victimes.

¹³¹ HERMAN, Judith L, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence. From Domestic Abuse to Political Terror*, New York: Basic Books, 1992.

D'après une enquête menée en février 2019 par Ipsos et l'association Mémoire Traumatique et Victimologie, plus de 30% des français(e)s pensent qu'il est habituel que les victimes accusent à tort pour se venger¹³². Pourtant, cette idée est problématique, statistiquement infondée, et dangereuse pour la lutte contre les violences sexuelles. Émettre un doute sur la véracité de la parole des victimes, c'est réaliser une généralisation basée sur des cas rares, créer un climat de suspicion où la parole des victimes est remise en question par défaut, renforcer un mythe sexiste et ancré sur la méfiance envers les femmes. Cet acte détourne l'attention du vrai problème et renforce la peur de ne pas être crue, et donc contribue à l'impunité des agresseurs. La série montre cette remise en question constante de l'existence des viols, encore une fois à travers le personnage d'un policier. Dans l'épisode deux, lorsque la juge se rend sur le lieu du contrôle routier, un policier lui demande : « Vous y croyez vous ? [...] Au violeur de la Sambre », ce à quoi elle répond : « Si j'y crois ? Mais on n'est pas là pour croire ou ne pas croire, on ne parle pas de la dame blanche là, on est dans un dossier judiciaire. On a des faits, on a des victimes, on a des éléments probants qui nous permettent d'établir qu'il s'agit d'un seul et même individu, et vous vous me demandez si j'y crois ? ». La réponse sidérée de la juge permet à la série d'insister sur des propos d'apparence anodins qui sont en réalité des armes rhétoriques discréditant toutes les victimes. En doutant de ces dernières, on déplace la responsabilité : ce n'est plus l'agresseur qui est mis en cause, mais la victime qui doit prouver sa parole. Cela laisse souvent les agresseurs libres de recommencer, renforçant leur sentiment d'impunité. Finalement, ne pas croire les victimes, c'est faire partie du système qui protège les agresseurs et réduit au silence celles et ceux qui subissent la violence. C'est une forme de complicité passive qui permet à la culture du viol de perdurer, et la série vise à le montrer. Faire porter aux victimes la culpabilité de leurs accusations, c'est mettre sous silence celles qui parlent, et par extension, contrôler la parole des femmes. Aujourd'hui, en partie à cause de cette remise en question systématique de la parole des victimes que l'on accuse collectivement de vouloir attirer l'attention, neuf viols sur dix ne sont pas dénoncés¹³³. Les agresseurs, quant à eux, bénéficient ironiquement d'une impunité quasi-totale. Les violences de genre qu'ils commettent sont brouillées par la culture du viol, et un climat

¹³² Enquête Ipsos et Mémoire Traumatique et Victimologie, Les Français-e-s et les représentations sur le viol et les violences sexuelles – vague 2 – 2019 vs 2015, 2019, https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/news/documents/2019-06/2019-rapport_d_enquete_ipsos-web.pdf

¹³³ Étude de l'Observatoire national de la délinquance et des réponses pénales (ONDRP), sur les viols commis dans la capitale, 22/01/2016

médiatique bienveillant dans lequel ils baignent en permanence. A noter qu'en 2017, 76% des enquêtes pour viols ont été classées sans suite¹³⁴.

Dénoncer la misogynie et le sexisme à travers les postures et les dialogues.

La notion de misogynie, c'est-à-dire l'hostilité manifeste et le mépris pour les femmes ainsi que le sexisme, qui désigne les attitudes discriminatoires adoptées à l'encontre des femmes, sont également explorées à travers la série. Par exemple, dans l'épisode deux, les policiers reçoivent la commission rogatoire de la juge, et se moquent ouvertement d'elle. Entre policiers ensuite, le lieutenant affirme en rigolant : « Alors je sais pas où ils sont allés la chercher la Irène mais je sens que du haut de ses vingt-cinq balais, elle va bien nous faire chier ! ». Cette phrase vise à rabaisser la juge, en la ramenant à son jeune âge et en ne respectant pas son autorité pourtant légitime. Il poursuit : « Les gars molo hein, elle est gentille mais on a pas que ça à foutre ». Lorsqu'elle les reçoit dans leur bureau ensuite, les policiers l'appellent « Mademoiselle », terme infériorisant et discriminatoire puisqu'il considère les femmes comme dépendantes de la tutelle patriarcale. Cette désignation est d'ailleurs proscrite du droit français et des formulaires administratifs aujourd'hui¹³⁵. Dans une scène de contrôle routier, la juge rend visite aux policiers, et le lieutenant se plaint : « Elle va pas commencer à nous les briser celle-là hein ». Pour son engagement contre les violences faites aux femmes dans sa région, un élu de la mairie la surnomme « le bulldozer », le mari d'une victime en désaccord avec ses actions la nomme « c'te bonne femme ». La misogynie et le sexisme du violeur Enzo se manifestent aussi verbalement au-delà des viols, et à plusieurs reprises. Une séquence est même dédiée à figurer cet aspect de sa personnalité. Une femme lui reproche d'avoir mal garé sa voiture en s'énervant face à la non-reconnaissance de ses torts, et il se met à se moquer d'elle et à hausser le ton. Lorsque ce dernier est convoqué par la police pour plainte, il se défend : « C'est le genre de nana qui est du genre à raconter des histoires », « Délit de fuite ? Parce que je n'ai pas fait son constat de merde ? Elle est pas bien c'te bonne femme, on est où-là ? ». Les appellations sexistes « nana » ou encore « bonne femme » et la volonté de faire passer cette femme pour une menteuse ou une « hystérique » révèlent le manque de respect significatif d'Enzo envers

¹³⁴ Statistiques du ministère de la Justice, 2017

¹³⁵ MATEUS Christine, «Banni des formulaires administratifs il y a 10 ans, le mot «mademoiselle» fait de la résistance», 2022

<https://www.leparisien.fr/sentinelles/banni-des-formulaires-administratifs-il-y-a-dix-ans-mademoiselle-fait-de-la-resistance-14-05-2022-BZCOA7A2LJF4JPIFXJ4N3HDDWA.php>

les femmes. Ainsi, les situations, les postures et les dialogues permettent à la série de mettre-en-scène des rapports de domination significatifs d'une société patriarcale sexiste et misogyne dominée par les hommes, et dans laquelle la culture du viol est omniprésente à toutes les échelles, et à toutes les époques.

CONCLUSION

La série *Sambre* se distingue donc dans le paysage audiovisuel par sa portée engagée et sensible dans la manière de traiter la question des violences sexistes et sexuelles faites aux femmes. Cette « radioscopie d'un fait divers », comme l'annonce le sous-titre, décortique chaque aspect de cette honteuse et collective faillite. La série se présente comme une instance de réflexivité sur la question du viol, en plaçant les victimes au premier plan avec justesse et empathie ; en démantelant les stéréotypes, mythes et croyances qui entourent la figure du violeur exposant alors sa dérangeante normalité ; et en exposant les dysfonctionnements des instances judiciaires dans la prise en charge des violences faites aux femmes. Avant le tournant majeur du féminisme contemporain que représente le #MeToo en 2017, les violences sexuelles n'étaient pas un sujet de sécurité publique, mais relevaient de la sphère intime, privée, suscitant gêne et honte. Huit ans après, le regard se déplace : au lieu de questionner la responsabilité des victimes, on pointe du doigt les agresseurs et la société qui les protègent. Il ne s'agit plus de concevoir des cas isolés, mais d'un problème structurel, les violences sexuelles sont vues comme le symptôme d'un système patriarcal où les hommes occupent une place de dominants. Il ne s'agit pas seulement de dénoncer des agresseurs, mais de remettre en question la culture du viol, qui tolère, banalise, voire encourage les violences sexuelles. Grâce à la sensibilité et la justesse dont fait preuve la série, le fait divers devient un fait de société, favorisant une réelle prise de conscience et un débat public. Jean-Xavier de Lestrade résume le projet : « Raconter l'histoire de Sambre, c'était montrer l'aveuglement d'une société sourde aux plaintes des victimes, sans cesse renvoyées par les institutions à leur sentiment de honte et de culpabilité ; raconter Sambre, c'était rendre compte de la lente évolution d'une société à qui il a fallu des décennies pour enfin prendre conscience que la criminalité sexuelle était un fléau qui traversait et gangrenait toutes ses strates. Et dont les femmes (et les enfants) étaient les premières victimes¹³⁶ ». La série ouvre donc la voie à une meilleure représentation des violences sexistes et sexuelles à la télévision française.

L'affaire des viols de la Sambre fait d'ailleurs encore parler d'elle. En effet, Dino Scala, le véritable « violeur de la Sambre », a été mis en examen le 15 mai dernier pour

136

<https://www.francetelevisions.fr/et-vous/notre-tele/a-ne-pas-manquer/sambre-la-nouvelle-serie-inedite-de-jean-xavier-de-lestrade-21498>

treize nouveaux cas de violences sexuelles¹³⁷. Une nouvelle information judiciaire avait été ouverte en mars 2023, pour une série de viols, tentatives de viols et d'agressions sexuelles sur plusieurs victimes entre 1986 et 2009. La majorité de ces cas figuraient déjà dans le premier dossier d'instruction, mais avaient été écartés par les enquêteurs. Cette nouvelle mise en examen souligne une nouvelle fois les carences des instances judiciaires françaises face aux violences sexuelles. Ces anciennes plaintes, initialement écartées de l'enquête, rappellent une gestion fragmentée des dossiers, un manque de coordination entre les différents services, et surtout le manque d'écoute et de considération de la parole des victimes. À travers cette affaire, c'est toute une chaîne institutionnelle qui se trouve mise en cause, exposant les limites d'un système judiciaire parfois incapable de prévenir, de reconnaître, et de réparer. Ainsi, l'affaire des viols de la Sambre ne représente pas seulement un fait divers à part, mais un révélateur profond des dysfonctionnements systémiques qui régissent encore aujourd'hui la prise en charge des violences sexistes et sexuelles.

¹³⁷ Le Monde avec AFP, «Dino Scala, le « violeur de la Sambre », mis en examen pour treize nouveaux cas de violences sexuelles», 2025, https://www.lemonde.fr/societe/article/2025/05/15/dino-scala-le-violeur-de-la-sambre-mis-en-examen-pour-treize-nouveaux-cas-de-violences-sexuelles_6606170_3225.html

BIBLIOGRAPHIE

Livres

ARISTOTE, *Poétique* (R. Dupont-Roc & J. Lallot, Trad.), Paris, France : Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, 1957.

BONTE, Pierre, IZARD Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Presses universitaires de France, 1991.

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Editions du Seuil, 1998.

BROWNMILLER, Susan, *Against our will: Men, women and rape*, New York, NY : Simon and Schuster, 1975.

BUTHLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Éditions du Seuil, 1994.

DELPHY, Chrisitine, *Le viol, la question du genre*, Paris : Syllepse, 2023.

DESPENTES, Virginie, *King Kong Théorie*, Livre de Poche, 2017.

GAY, Roxane, *Mauvaise féministe*, Éditions Points, 2018.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris : Éditions du Seuil, 1987.

HALL, Stuart, CRITCHER, Chas, JEFFERSON, Tony, CLARKE, John, & ROBERTS, Brian, *Policing the crisis: Mugging, the state, and law and order*, London : Macmillan, 1978.

HERMAN, Judith L, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence. From Domestic Abuse to Political Terror*, New York: Basic Books, 1992.

HOGGART, Richard, *La culture du pauvre* (J.-C. Passeron, Trad.), Éditions de Minuit, 1970.

LAMY, Rose, *En bons pères de famille*, Paris : Points, 2024.

LANE, Philippe, *Seuils éditoriaux*, La fabrique des sciences sociales, Lectures d'une écriture, sous la direction de Jacques Hoarau et Yveline Lévy-Piarroux.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000.

RENARD, Noémie, *En finir avec le viol*, Premier Parallèle, 2019.

RENAULT, Emmanuel, *L'expérience de l'injustice. Reconnaissance et clinique de l'injustice*, La Découverte, 2004.

REY-ROBERT, Valérie, *La culture du viol à la française*, Éditions Libertalia, 2019-2021.

SALAS, Denis, *Le déni du viol. Essai de justice narrative*, Éditions du Seuil, 2023.

WESTMARLAND, Louise, *Gender and policing: Sex, power and police culture*, Willan Publishing, 2001.

Articles universitaires

BOUDON, Héloïse, « Trepalium : quand une série dystopique participe de la dramaturgie des problèmes publics », *Quaderni*, 102, 71–86, 2021, <https://doi.org/10.4000/quaderni.1877>

BOYER, Henri, « Stéréotype, emblème, mythe. Sémiotisation médiatique et figement représentationnel », *Mots. Les langages du politique*, 2008.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Une société élective, scénarios pour un monde de relations choisies », *Réseaux*, 1997.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Les pouvoirs de la fiction », *SociologieS*.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, 165(1), 181-214, 2011, <https://doi.org/10.3917/res.165.0181>

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Volodymyr Zelensky comme héros de série télévisée », *Succès et échec de l'héroïsation : De l'Antiquité à l'actualité européenne*, <https://books.openedition.org/pur/249799>

COHEN, Évelyne, « Télévision et culture de masse ». *Dix ans d'histoire culturelle*, édité par Évelyne Cohen et al., Presses de l'enssib, 2011, <https://doi.org/10.4000/books.pressesenssib.1051>

FRANÇOIS, Sébastien, PILLARD, Thomas, « Les écrits de la réception : pratiques textuelles des publics médiatiques », *Genre en séries*.

GARDIES, André, « L'acteur dans le système textuel du film », *Études littéraires*, 13(1), 71-107, 1980, <https://doi.org/10.7202/500510ar>

GRAY, Yannick, « Le malheureux bourdon : figuration du viol dans la littérature finisécularisée », Thèse sous la direction de M. Patrick Wald Lasowski.

GUILLER Audrey et WEILER Nolwenn, « Le viol dans les médias : un fait divers », Acrimed, 2011.

LÉCOSSAIS, Sarah, « Penser la société avec la fiction télévisée », *SociologieS*, Grands résumés, 2024, <https://doi.org/10.4000/sociologies.22539>

LE GOAZIOU, Véronique, « Les viols en justice : une (in)justice de classe ? » *Nouvelles Questions Féministes*, 32(1), 16-28, 2013. <https://doi.org/10.3917/nqf.321.0016>

MAIGRET Éric, « Les publics : sociologie de la réception et Cultural Studies », *Communication et Médias*, Paris, La documentation française, p. 50-54, 2003.

MARION, Philippe, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Communication et Langages*, 2003.

MASCLET, Olivier, « Permanences et ruptures dans la relation à la télévision des ménages populaires ». *Réseaux*, 229(5), 75-106, 2021, <https://doi.org/10.3917/res.229.0075>

OLITE, Marion, « Pourquoi Sambre est une série importante sur les violences sexistes et sexuelles », 2024, <https://www.madmoizelle.com/pourquoi-sambre-est-une-serie-feministe-importante-1613917>

PÉRONA, Océane, « Déqualifier les viols : une enquête sur les mains courantes de la police judiciaire ». *Droit et société*, 99(2), 341-355, 2018, <https://doi.org/10.3917/drs1.099.0341>

TRAÏNI, Christophe, « Émotions... sensibilisation. Enquêtes sur les formes sensibles de mobilisation », *Emotions et Expertises*, Presses Universitaires de Rennes. 2016.

Articles de presse

BOLMONT Laure, BOURDY, Lou, « La honte doit changer de camp : des rassemblements de soutien aux victimes de viols et à Gisèle Pelicot à Marseille et à Nice », 2024,

<https://france3-regions.franceinfo.fr/provence-alpes-cote-d-azur/bouches-du-rhone/marseille/la-honte-doit-changer-de-camp-des-rassemblements-de-soutien-aux-victimes-de-viols-et-a-gisele-pelicot-a-marseille-et-a-nice-3032129.html>

BRUNEAU, Marie-Agnès, « Trois mini-séries de chaînes TV alignent les millions en streaming en novembre, leurs stratégies de programmation », 2023, <https://mabtv.fr/2023/11/30/succes-en-streaming-pour-les-mini-series-des-chaines-tv-en-novembre>

DE HASS, Caroline, « Violences sexuelles : la justice et la police « sont structurellement défailtantes », 2022, https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/02/05/violences-sexuelles-la-justice-et-la-police-sont-structurellement-defaillantes_6112426_3232.html

FONTANA Céline, « Sambre suscite des témoignages de remerciements par milliers : Ma dignité piétinée m'a été restaurée », 2023, <https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/series/sambre-suscite-des-temoignages-de-remerciements-par-milliers-ma-dignite-pietinee-m-a-ete-restauree-20231202>

FOURNIER, Audrey, « Sambre, sur France 2 : autour du violeur en série, trente ans de silence », 2023, https://www.lemonde.fr/culture/article/2023/11/13/sambre-sur-france-2-autour-du-violeur-en-serie-trente-ans-de-silence_6199912_3246.html

GALTIER LLORET, Ludovic, « Audiences : Quel score pour le lancement de Sambre, la mini-série événement de France 2 ? », 2023, <https://www.ozap.com/actu/audiences-quel-score-pour-le-lancement-de-sambre-la-mini-serie-evenement-de-france-2/639484>

GOUGNOT, Lou, « Culture du viol : l'insoutenable légèreté des médias français », Institut du Genre en Géopolitique, 2022, <https://igg-geo.org/2022/04/04/culture-du-viol-linsoutenable-legerete-des-medias-francais/>

JOYARD, Olivier, « Sambre sur France 2 : 30 ans de silence racontés dans une série captivante », 2023, <https://www.lesinrocks.com/series/sambre-sur-france-2-30-ans-de-silence-racontes-dans-une-serie-captivante-600573-16-11-2023/>

LAMBERT, Elise, « Viol : pourquoi a-t-on du mal à croire les victimes ? », 2019, https://www.franceinfo.fr/sports/foot/psg/neymar/viol-pourquoi-refuse-t-on-de-croire-les-victimes_3483457.html

LASALLE, Isabelle, « Affaire des viols de Mazan : des accusés sans pathologie psychique, au profil de Monsieur Tout-le-monde », 2024,

<https://www.francebleu.fr/infos/faits-divers-justice/affaire-des-viols-de-mazan-des-accuses-sans-pathologie-psychique-au-profil-de-monsieur-tout-le-monde-6354175>

LEPRINCE, Chloé, « Culture du viol : derrière l'expression, une arme militante plutôt qu'un concept », 2017,

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/culture-du-viol-derriere-l-expression-une-arme-militante-plutot-qu-un-concept-5838149>

MATEUS Christine, « Banni des formulaires administratifs il y a 10 ans, le mot « mademoiselle » fait de la résistance », 2022

<https://www.leparisien.fr/sentinelles/banni-des-formulaires-administratifs-il-y-a-dix-ans-mademoiselle-fait-de-la-resistance-14-05-2022-BZCOA7A2LJF4JPIFXJ4N3HDDWA.php>

ROUGERIE, Alice, « Sambre reçoit le prix de la meilleure série française de télévision », 2024,

<https://france3-regions.franceinfo.fr/hauts-de-france/nord-0/sambre-recoit-le-prix-de-la-meilleure-serie-francaise-de-television-2924658.html>

REEB, Lucie, « Sambre : la série de France 2 bat des records de visionnages », 2023,

https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=1000051761.html

TSHIDIMBA Karin, « La fiction et le collectif peuvent sauver des vies : la preuve avec la série Sambre », 2023,

<https://www.lalibre.be/culture/cinema/series/2023/11/08/la-fiction-et-le-collectif-peuvent-sauver-des-vies-la-preuve-avec-la-serie-sambre-A32U7L5DWJBTJJKK7XWSDQHHTXI/>

VEUNAC, Caroline, « Sambre : une minisérie puissante sur l'affaire du violeur de la Sambre », 2023, https://www.telarama.fr/television/sambre-saison-1_cri-7029527.php

VEUNAC Caroline, « Pourquoi il faut se réjouir du succès de « Sambre », série qui participe à démystifier les criminels », 2023,

<https://www.telarama.fr/television/pourquoi-il-faut-se-rejouir-du-succes-de-sambre-serie-qui-participe-a-demystifier-les-criminels-7018261.php>

VEUNAC, Caroline, « Le prédateur de Sambre est un voisin, un ami, un oncle », 2023,

<https://www.telarama.fr/television/le-predateur-de-sambre-est-un-voisin-un-ami-un-oncle-3312-7018044.php>

Les décodeurs, « Viols : plus de neuf victimes sur dix connaissent leur agresseur », 2018,

https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2018/10/27/viols-plus-de-neuf-victimes-sur-dix-connaissaient-leur-agresseur_5375570_4355770.html

Le Monde avec AFP, « Dino Scala, le « violeur de la Sambre », mis en examen pour treize nouveaux cas de violences sexuelles », 2025,
https://www.lemonde.fr/societe/article/2025/05/15/dino-scala-le-violeur-de-la-sambre-mis-en-examen-pour-treize-nouveaux-cas-de-violences-sexuelles_6606170_3225.html

Études

NABLI, Fella, RICROCH, Layla « Plus souvent seul devant son écran », Conditions de vie des ménages, Insee, 2013, <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1280984>

« Pratiques culturelles », Insee, 2023, <https://www.insee.fr/fr/statistiques/7666877>

Enquête Ipsos et Mémoire Traumatique et Victimologie, Les Français.e.s et les représentations sur le viol et les violences sexuelles, vague 2, 2019 vs 2015,
https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/news/documents/2019-06/2019-rapport_d_enquete_ipsos-web.pdf

Contenus France Télévisions

Dossier de presse de *Sambre* : <https://www.francetvpro.fr/contenu-de-presse/66137879>

Interviews de l'équipe de *Sambre* : <https://www.francetvpro.fr/contenu-de-presse/65895763>

Dossier de presse et interviews filmées :

<https://www.francetelevisions.fr/et-vous/notre-tele/a-ne-pas-manquer/sambre-la-nouvelle-serie-inedite-de-jean-xavier-de-lestrade-21498>

Vidéos YouTube

MediapartLive: Adèle Haenel brise un nouveau tabou dans le cinéma :

<https://www.youtube.com/watch?v=5QbNS4Aan3I>

Rape Culture : <https://youtu.be/IXuX8Snj1xM>

Alix Poisson : « Le désir de parler des violences sexuelles faites aux femmes a toujours été là » : <https://www.youtube.com/watch?v=CLU9-fMv-hA>

ANNEXES

Annexe 1 : Image officielle illustrant la série sur les plateformes de streaming



Annexe 2 : Pitch d'origine de *Sambre* envoyé à France Télévisions

SAMBRE

Une route, soixante-sept victimes.

6x52 minutes

Ecrit par Alice Géraud & Marc Herpoux

Réalisé par Jean-Xavier de Lestrade

Le pitch

Fin des années 80, dans le Nord de la France, des femmes sont violées tôt le matin, toujours de la même manière, sur la même route, le long de la rivière la Sambre. Les policiers ne prennent pas la mesure de ces agressions, et ne font pas le lien entre elles. Il faudra trente ans pour arrêter l'homme responsable d'au moins 67 viols. *Sambre* est un thriller qui raconte la progression de l'enquête sur 30 ans. C'est un étau qui se resserre doucement, une lente bascule face aux violences sexuelles, depuis les années 80 jusqu'à l'ère #metoo.

Les faits sont inspirés du réel. Les personnages sont fictifs.

La série décortique la mécanique complexe d'un échec policier et judiciaire. Les rouages de cette mécanique sont les personnages de la série. Il y a ces femmes dont la parole est minimisée, parfois mise en doute, leur traumatisme nié. Il y a ces policiers sexistes, mais plus souvent mal formés et maladroits. Il y a cette justice débordée sous les dossiers qui s'accumulent.

La série s'articule en 6 épisodes de 52 minutes. Chaque épisode correspond à un moment clé de cette affaire. Un personnage principal porte le point de vue sur lequel est centré l'intrigue de l'épisode.

Episode 1 - 1988 La victime

Episode 2 - 1996 La juge

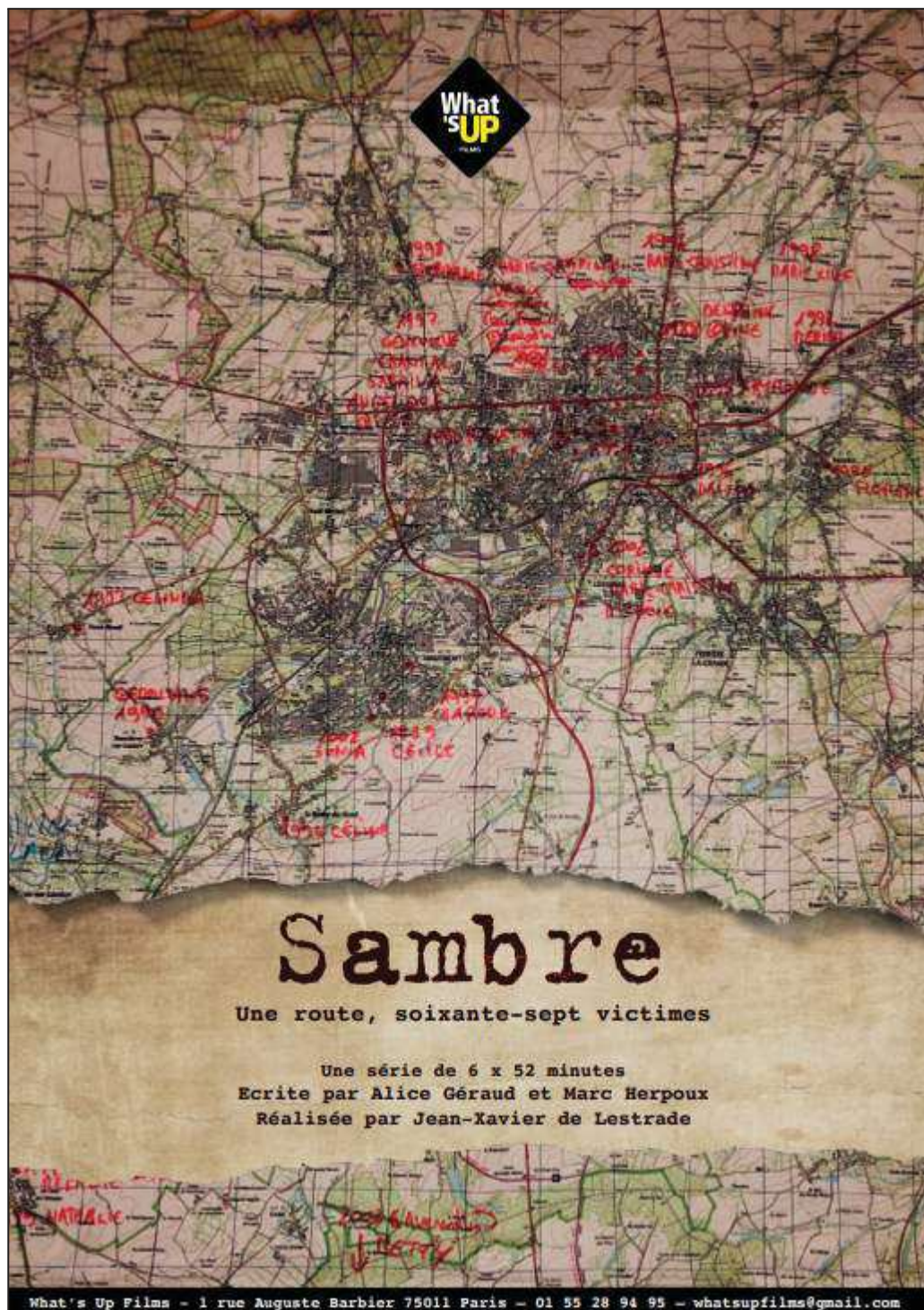
Episode 3 - 2002 La maire

Episode 4 - 2006 Les belges

Episode 5 - 2012 Le commandant

Episode 6 - 2018 Le violeur

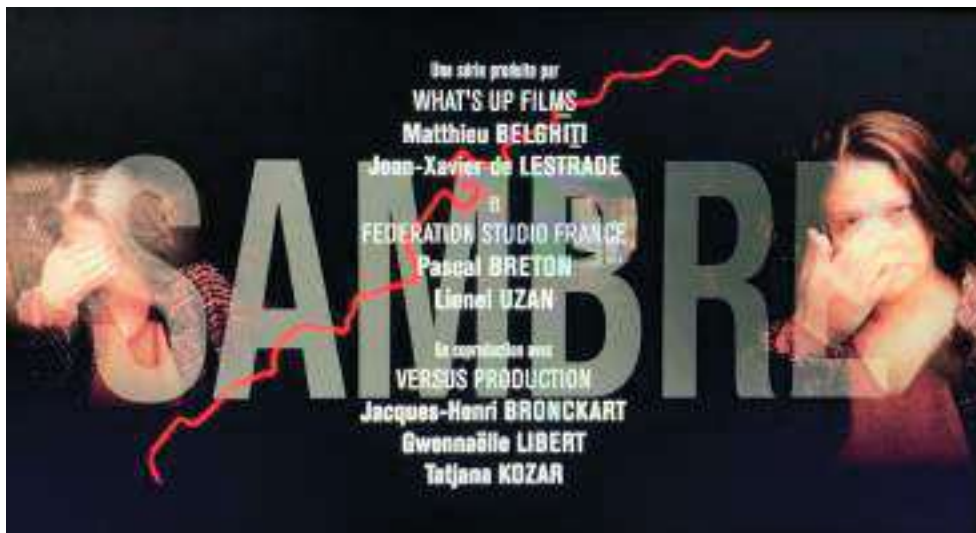
Annexe 3 : Page de présentation du synopsis envoyé à France Télévisions



Annexe 4 : Générique de la série, avec images fictives de victimes post-agression









Annexe 5 : Bilan de la stratégie éditoriale de France Télévisions post-diffusion



La série événement d'une rentrée fiction décalée après la Coupe du monde de rugby

DES RELAIS MEDIAS PUISSANTS QUI EN FONT LA SÉRIE « À NE PAS MANQUER »...

L'Écho « Sambre » : la série d'après l'attentat de Paris

17.11.2023
Sambre : la série d'après l'attentat de Paris

"Sambre" : une mini-série puissante sur l'attentat de l'avenue de la Sambre

17.11.2023

400m
C'est la nuit du 11 novembre que nous sommes passés

Sambre sur TF1 et France 2

Parquet brûle : double-entrevue, sur France 3

17.11.2023

"Sambre" : une grande série, un défilé de têtes divées



SAMBRE ENBRASSE LES CODES DU « TRUE CRIME » : IMMERSION, ÉMOTIONS, RÉFLEXION

→ Adapter le réel en série, avec le « true crime » comme clé d'entrée intemporelle : au-delà de la fiction, avec des thèmes puissants et universels, soutenu par la dimension addictive du thriller et des parcours qui font réfléchir le téléspectateur

→ Une peinture de la France sur trois décennies : à travers le prisme de cette affaire, la série se déplace totalement des polar classiques pour parler la société française, ses défis et ses failles

→ Des parti-pris singuliers et importants : une approche scénaristique originale, une enveloppe formelle travaillée avec notamment des choix musicaux forts

→ Ce qui offre à la série un bilan remarquable au Quoi TV (cf slide 8 pour détails)

... AVEC UNE PROMOTION « CLASSIQUE » SUR FTV, MAIS BIEN SCANDÉE

✓ En forme de plaques de rappel rétroactives



✓ Pour soutenir le lancement de la série

Mercredi 12 novembre à 20h30 sur France 2

Samedi 18 novembre à 20h30 sur France 2

Vendredi 24 novembre à 20h30 sur France 2

france-tv

3

A l'antenne, une performance qui vient confirmer le succès des mini-séries événementielles de la case cette année

✓ 4,0M de téléspectateurs et 19,1% de PdA en audience consolidée (hors preview)

✓ dont +650 000 téléspectateurs grâce au rattrapage J+8

✓ Soit un poids de 16% dans l'audience globale

• **Un bilan en hausse de celui d'*Intériorité***

Avec une moyenne de 4 millions de téléspectateurs soit 19,1% de part d'audience, *Sambre* réalise 3 pts au-dessus des bons standards des fictions inédites sur 2022-2023 (à 3,5M/16,9%) et à proximité des mini-séries événementielles diffusées en 2023, dans la lignée de *Intériorité*. Plus nous l'observons, plus nous l'apprécions : 4,0M/19,1% et 4,5M/21,9%, également mises à disposition en preview). La série fait mieux que toute proposition événementielle de la rentrée (*Intériorité*) avec A. Haas, en moyenne à 3,2M/15,0% en septembre-octobre derniers).

• **Des gains majeurs en délinéarisé**

Dans le détail, la première soirée cristallise à un effet de curiosité mesuré en rassemblant 3,5M de tsvp pour 18,6% de PdA (audience veille), dans la moyenne haute de la case mais sans atteindre les hauts niveaux enregistrés par les lancements des autres mini-séries à suspense (4,5M/22,0% pour *Piste Noire* et 4,3M/21,3% pour *Vortex*). Sans que cela compense, les 2 premières épisodes affichent un très haut gain en rattrapage à J+8 (+900 000 tsvp) proche des +915 000 records d'*Intériorité*. À noter que l'effacement de la courbe du premier épisode - décevant avec près de 500 000 tsvp perdus tout du long - laisse transparaître qu'une partie du public est déstabilisée d'emblée par l'univers sombre/la narration plus exigeante.

• **Une globale stabilité de soirée en soirée**

Après un léger retrait en deuxième soirée (à 3,3M/15,3%), le final remonte à 3,9M/18,1%, notamment libéré de la concurrence de *L'Amour est dans le pré* sur M6, témoignant ainsi d'une meilleure tenue à l'antenne de soirée en soirée que les précédentes propositions. Passé le premier épisode, les courbes des suivantes se stabilisent ensuite. Mais que le preview prend le relais, la consommation délinéarisée s'affiche logiquement un cran en deçà de celle du lancement (avec des gains de +650 000 tsvp pour la 2ème soirée et +430 000 tsvp pour la dernière).

Les trois soirées bénéficient d'un contexte concurrentiel équilibré du côté de sa concurrence directe TFI dont l'offre fiction orientée « Noël » peine à émerger avec des scores confortés à 12-13,5% de PdA. Même constat du côté de France 3 dont la case cinéma affiche seulement 7% en *Vital de Sambre* au global. Seul *L'Amour est dans le pré* (en 4 bilans à face aux deux premières soirées) fait figure de challenger sérieux et notamment sur le cœur de cible âgé (à plus de 18% de PdA en 4- et sur les femmes 50+). Sur le public âgé, il faut également toujours composer avec les performances de *Commissaire Magellan* sur C8 (en moyenne à 6-9% sur les soirées).



france-tv

4

Un succès à 360 : la série de tous les records sur france.tv



- ✓ En matière de performances plutôt stabilisées à l'antenne, **Sambre** enregistre un **très haut niveau de consommation délinéarisée**, qui représente **34%** de l'audience totale, dans la lignée de ses précédentes séries (*Orphéon*) - *Piste noire* ou *L'Albatros* à 31-32%) et un cran au-dessus de *Vermeer* (26%).
- ✓ Preuve d'un démarrage historique, la série est la **première à franchir le million de téléspectateurs en preview** de son **3ème épisode**, après seulement 8 jours de mise à disposition. Les épisodes 3 à 6 dépassent tous ce cap (jusqu'à 1,5M pour l'épisode 5).
- ✓ **Sambre** enregistre également un **bon niveau de rattrapage à J+8** (+690 000 tvsp en moyenne) et atteint même le **million de téléspectateurs**. Le **rattrapage à J+28 est lui plus décevant** et notamment celui de la première soirée, à +220 000 tvsp (vs 120 000 ou globalement en retard des précédentes séries (vs. 300 000 tvsp).
- ✓ La fiction cumule **5,8M de vidéos vues** (6 épisodes) en l'espace d'un mois sur france.tv, soit le **meilleur ratio de vues sur la plateforme en 2024** ramené au nombre d'épisodes.



Chiffres-clés des mini-séries événementielles récentes du lundi

	SAMBRE 6 épisodes	ORPHEON 6 épisodes	PISTE NOIRE 6 épisodes	VERMEER 6 épisodes
Audience globale (ou usage confondu)	5,0M de téléspectateurs	4,0M de téléspectateurs	5,6M de téléspectateurs	4,8M de téléspectateurs
Aud. 5 PdA+ consécutifs sans pression (J+0 à J+4)	4,0M de tvsp, 10,1% de PdA	3,5M de tvsp, 14,9% de PdA	4,5M de tvsp, 19,9% de PdA	4,0M de tvsp, 18,7% de PdA
Nb de tvsp, ayant vu au moins 1 ep.	7,3M de tvsp	6,3M de tvsp	7,5M	7,4M de tvsp
Preview	920 000 tvsp	590 000	790 000	520 000
Replay J+8	+650 000 tvsp	+580 000 tvsp	+600 000	+470 000
Gain des ép. 3 à 6 entre J+8 et J+28	+130 000 tvsp	+120 000 tvsp	+640 000	+450 000
Audience 5-14 ans consécutifs	1,5M de tvsp	1,2M de tvsp	1,5M de tvsp	1,9M de tvsp
Poids des 5-14 ans dans l'audience	33%	34%	34%	47%
Audience 15-49 ans consécutifs	410 000 tvsp	440 000 tvsp	610 000 tvsp	570 000 tvsp

Source: Médiamétrie - Médiamarketing Analytics (Médiamétrie pour la France entière)

Annexe 6 : Entretien avec Alice Géraud, autrice de l'ouvrage *Sambre: Radioscopie d'un fait divers* et co-scénariste de la série *Sambre*

*Bonjour, alors est-ce que vous pouvez vous présenter et m'expliquer en quelques mots comment vous en êtes venu à travailler sur la série *Sambre* ?*

Je m'appelle Alice Géraud, je suis née en 1976, j'ai 49 ans. Alors moi à l'origine, j'ai passé plus de 20 ans de ma vie à être journaliste en presse écrite, j'ai principalement travaillé pour Libération, sur des sujets de société principalement. Et après en 2015 je suis partie pour monter un média qui s'appelle Les Jours (on était 8 de libé à l'avoir confondu) et j'y suis restée jusqu'à fin 2018. Et j'y suis partie avec deux idées en tête, faire un livre sur l'affaire de la Sambre, mon projet de livre était commencé et je voulais me consacrer à temps plein à une enquête, et l'envie de le former au métier de scénariste de fiction de série. *Sambre* c'est un objet particulier en ce sens dans sa genèse, en fait moi ça fait très longtemps que j'étais fascinée par la série *The Liar* des années 2000, elle m'a interpellée en tant que journaliste. parce que son créateur est un journaliste, et c'est l'adaptation d'une de ses enquêtes en série de fiction. Pour moi ça a été une énorme claque car je me suis dit qu'en fait parfois, la fiction, et la grammaire si particulière de la série permet de déplier un monde sous toutes ses dimensions et c'est un outil plus affûté pour raconter le réel, que les outils simples du journalisme. En sachant que l'un et l'autre ne sont pas exclusifs, car il faut d'abord avoir enquêté pour faire une fiction. Le réalisateur a fait 5 saisons avec 5 points de vue différents, vous voyez où je veux en venir, on retrouve un peu les personnages, mais à chaque fois c'est un focus d'un autre angle. Et alors j'avais une autre source d'influence en écriture qui est un auteur de jeunesse qui s'appelle Anthony Brown et qui avait écrit une histoire à 4 voix, d'une histoire toute simple d'un enfant qui va au parc promener son chien, bref, je suis très intéressée par la question des points de vue. Et donc, j'ai commencé à travailler sur *Sambre* au moment où Nino Scala a été arrêté, donc en 2018, et à partir de ce moment-là j'ai complètement plongé dans l'enquête, je n'ai fait que ça, c'est devenu complètement obsessionnel. Puis pour avoir des compétences en scénario j'ai candidaté à la formation du CEEA, il fallait candidater sur un projet, et donc moi j'ai écrit un projet sur *Sambre*. Je l'ai développé pendant 3 mois là-bas, et à la fin on pitch devant des producteurs, et en fait j'ai eu 17 propositions, le truc je crois arrivait à un bon moment. On arrivait en fin 2019, 2 ans après *Me Too*, où les diffuseurs se disent qu'il faut

qu'on parle de ces choses là, mon profil d'avoir enquêter était un peu singulier comme gestation de série, et donc je suis allée voir plein de prod, ils avaient très envie, ils étaient prêts à tout pour la faire, mais je n'ai pas toujours été convaincue. Soit on m'éjectait à moitié à chaque fois, soit on m'envoyait un homme pour m'expliquer un peu...Et avec un aspect fait divers égale polar, et moi en fait ça ne m'intéressait pas du tout. Alors que moi je voulais garder l'essence, le principe et le propos de mon livre. Et je trouvais ça complètement débile de faire du polar sur une histoire réelle sur laquelle on connaît déjà le tueur à la fin. Et puis j'ai su par une copine que mon projet avait beaucoup plu à l'associé de Jean-Xavier de Lestrade, et vu que j'avais le vent dans le dos, je l'ai appelé et ils m'ont reçue tout de suite, et ils m'ont dit oui en 15 jours. Jean-Xavier de Lestrade s'est proposé en plus de le réaliser. J'ai fait des sauts dans mon salon. Outre l'admiration que j'avais pour Jean-Xavier, il y avait quelque chose d'assez évident pour moi. Déjà c'est quelqu'un qui vient du réel, et donc je savais qu'il allait le respecter, ce qui ne veut pas dire le recopier car c'est pas ça la fiction, mais avoir un respect pour ça. C'est quelqu'un dont toute l'œuvre est engagée sur la question des violences faites aux femmes, sexuelles et faites aux enfants, et les questions d'injustice, donc pour moi y'avait un alignement politique évident, et un sens de l'engagement sur ce sujet là pour moi qui était indispensable. Il me fallait un co-auteur ou co-autrice car je n'avais jamais écrit de scénario. On m'a proposé plusieurs noms, dont celui de Marc Herpoux, que j'avais eu comme prof, et que j'avais trouvé super intéressant sur la notion de structure, c'était le truc complémentaire. On est très différents, lui ne vient que de la fiction, y compris dans sa vie, c'est le scénariste enfermé chez lui, et moi je suis tout le temps dehors, et c'était pas mal car ça créait des tensions, des tensions dont il naît quelque chose car je la porte cette histoire. Je connais les protagonistes et leur histoire, et j'en suis responsable. Ça c'est super important, car parfois on peut en être un peu otage. C'est pour ça que c'est bien si y'a quelqu'un à côté qui en a un peu rien à faire, ça crée un équilibre et ça permet de sortir de sa zone de confort. Et de la même manière, moi je trouve que ça apportait bcp. Bon au début on râle, on se dit « comment c'est possible de dire des conneries pareilles », parce que dans notre société y'a des hommes et des femmes. Et je trouve que ça a apporté beaucoup de richesse à la série. Marc a beaucoup d'expérience, et il a proposé des trucs que j'aurais jamais osé, comme par exemple dire « ok on va faire des points de vue différents à chaque épisode, même si on ne revoit pas certains personnages ». On a envoyé un document à France Télévisions, avec Mathieu et Jean-Xavier on en avait parlé en

préalable, on voulait donner une priorité au service public, parce que pour moi cette série c'est un engagement, c'est un propos, il me semblait important que ça soit porté par le service public, avec un évitement d'écarts possible dans des plateformes qui pourraient s'intéresser qu'aux cliffhanger par exemple. Pour moi c'est le propos qui guide cette série, qui porte l'écriture, qui définit beaucoup de choses. On a envoyé un document assez inédit, car je crois de mémoire qu'il faisait 120 ou 130 pages, ils n'ont même pas demandé de raccourcir, peut-être parce que c'était de la part de Jean-Xavier. Ça permet de montrer ce qu'on veut faire, ils ont aimé donc c'était chouette. Carole et Stéphane ont accueilli le projet. On m'avait dit « olala mais tu vas voir, dans les chaînes ils vont toujours rabaisser le projet, faire des trucs nuls ». Moi on me répétait ça en boucle, alors que pas du tout, ils ont tout accueilli avec bienveillance, enthousiasme et engagement. Un vrai engagement de la chaîne à le faire, quand bien même ça n'aurait pas marché, car ils n'étaient pas bien sûrs de leur coup je crois bien. En tout cas, il y avait un vrai engagement politique sur le sujet, alors que ce n'est pas une écriture habituelle pour France Télévisions, et ils ont accueilli ces radicalités avec enthousiasme, et donc on m'avait un peu raconté n'importe quoi. Quand on rendait les épisodes, les remarques étaient toutes pertinentes, j'ai été portée par l'engagement de France Télévisions sur le sujet.

Et quelles ont été vos principales préoccupations pendant l'écriture ? Qu'est-ce que vous avez voulu mettre en avant, et quels détails étaient importants pour vous ?

Je réfléchis beaucoup à la question du réel et de la fiction. J'ai d'ailleurs monté un collectif avec des amies qui s'appelle Toute Ressemblance, qui rassemble des femmes qui viennent du journalisme, du documentaire, du scénario... C'est vraiment un sujet qui me travaille, et ma principale préoccupation c'était de ne pas trahir le réel. Ça ne veut pas dire ne pas le modifier, ça veut dire fidèle au propos. J'avais un angle dans ce travail d'enquête, c'était que le fil à plomb c'était les victimes et pas l'auteur. C'était de dire que cette histoire n'est pas un fait divers, et donc ça demande d'inverser la perspective narrative habituelle aux faits divers, que ça soit en édition ou en fiction audiovisuelle et donc de ne pas tout tourner autour de la fascination des auteurs de crimes. Ça c'est une politique initiale qui détermine bcp de choses après. Aussi de ne pas en faire un polar, ça n'aurait aucun sens on ne va même pas dissenter sur ça. Et par rapport au réel, pour ne pas le trahir j'avais fixé quelques règles imposées : aucune victime ne puisse se reconnaître à l'écran, et qu'à la fois elles

puissent toutes se reconnaître dedans. C'est-à-dire qu'elles ne puissent pas s'identifier. Il y avait aussi des obligations juridiques par rapport à ça, j'ai demandé à ce qu'elles puissent être accompagnées d'un avocat. Parce qu'en fiction, si les gens se reconnaissent, ils peuvent nous attaquer pour violation de la vie privée. Là, la question de la présomption d'innocence se posait assez peu car nous avons tourné après le procès, même si la condamnation était toujours en cours. Il avait à moitié avoué, et on était très en deçà dans la fiction de ce qu'il avait commis dans la réalité donc bon, j'étais pas du tout une inquiétude. Ne pas trahir le propos, je l'ai tenu jusqu'au bout, même au montage j'ai souhaité une modification car un objet visible aurait pu permettre à une victime de se reconnaître. Pour autant, je n'ai pas voulu faire de la fiction pour recopier le réel ou recopier ce que je faisais dans mon livre, c'était une autre forme de dramaturgie. De toute façon mon livre n'était pas transposable, une dramaturgie de la répétition injouable en fiction. La fiction permet aussi de prendre un peu du recul, et de sortir du cas particulier pour prétendre avoir un propos plus universel. Mais moi à un moment même je ne voulais pas que ça s'appelle Sambre, même si ça n'a pas eu gain de cause [rires]. Il y a un tel appétit pour les histoires du réel que c'est resté comme ça, et c'est sûrement très bien. Mais si j'étais restée fidèle à mes idées, je l'aurais appelée autrement, et pourtant ça n'aurait pas fait bonne pub à mon livre. Il ne faut pas qu'on soit hypocrites nous concepteurs de séries, pour les gens. Contrairement au travail journalistique, une fiction c'est une vérité indiscutable, personne ne dit « ah bah le personnage il n'a pas fait ça en vrai ». J'ai passé mon temps après en interview à dire « qu'est-ce qui est vrai qu'est-ce qui est faux ? » car c'est ça qui intéresse les gens. C'est un peu se draper dans un truc que de dire « c'est inspiré librement du réel », en réalité ce n'est pas reçu comme ça, donc il faut en avoir conscience quand on écrit. Et ce côté indiscutable de la fiction faut quand même l'avoir en tête. Au point que...je vais quand même vous raconter une anecdote, il y a un des policiers qui m'appelle, il avait trouvé formidable la série, et il me dit « incroyable cette scène dans l'épisode 2 du rond point, je m'en souviens comme si c'était hier » et je le dis « bah non cette scène est invitée ». Et en fait il se l'était approprié, ou alors j'ai imaginé une vraie scène, ce qui serait quand même une sacrée coïncidence. J'aime bien réfléchir en termes d'arène, pour moi c'est l'espace temps dans lequel évolue les personnages et duquel ils ne peuvent pas s'échapper. Dans la série, c'était assez clair comme cadre mental d'écriture, que c'était la société patriarcale. Elle existe de 1988 à 2018, de manière différente, les contours sont un peu plus lâches évidemment en 2018, mais c'est ce qui enferme et ce qui lie tous les personnages. Et

ce cadre mental qui n'est pas forcément posé et que je garderai bien de mettre dans un document de présentation. Il faut toujours être rusée sur les questions féministes [rires]. Ce cadre mental là c'est un cadre où les agressions sexuelles, les viols, c'est pas si grave. Et les victimes vont devoir faire avec ça, se dire « ah ce que j'ai vécu c'est peut-être pas si grave ». Cette société patriarcale, c'est une société où la parole des femmes vaut toujours moins que la parole des hommes où une femme qui contrarie un homme, globalement, ça se passe pas très bien pour elle. Bon soit c'est très grave, soit c'est une petite humiliation, un petit machin, un truc où les hommes finiront toujours par avoir le dessus de la conversation, de remporter le match. C'est important ça, parce qu'après quand t'écris des dialogués et tout ça, c'est un rapport de force et de pouvoir. C'était hyper important d'avoir ça en tête tout le temps, les hommes qui cherchent à donner des conseils aux femmes. Je n'aime pas les choses où on a un propos appuyé, où on dit les choses, car la vérité c'est que dans la vie on ne les dit jamais. Donc ça ne s'y prête pas, on subit beaucoup les choses. Parce que pour les scènes cruciales sur l'intrigue, par exemple le dépôt de plainte, première scène où Christine sait qu'elle ne va pas en parler. Qu'est-ce qui fait que dans la deuxième scène de dépôt de plainte, on ne va pas la croire la deuxième victime Jennifer ? Ces scènes-là sont invraisemblables, elles ne sont pas croyables, si on ne s'inscrit pas à tout ce contexte que je viens de te décrire. Ça veut dire que quand une juge parle avec un procureur, quand bien même ils ont le même âge, quand bien même elle est indépendante et lui soumis à sa hiérarchie etc, le rapport de pouvoir existe partout dans toute la société. Et ça, ça a été un kiffe d'écriture vraiment très important pour moi. Et c'est pas des choses qu'on s'est dites, parce que c'était pas des choses faciles à dire à mon co-auteur, mais en tout cas moi c'était mon cadre invisible qui a guidé beaucoup de choses, évidemment sur les personnages de victimes, je me souviens par exemple que dans le premier épisode, Marc écrivait les scènes avec le mari de Christine, Laurent. Et en fait j'ai très vite pris en grippe Laurent, genre « c'est qui ce mec qui donne toujours des conseils », et en fait je me suis dit « non en fait c'est très bien, c'est exactement ça ». Même sur des personnages puissants comme le personnage de la maire, Noémie, femme puissante qui dit les choses. Elle va très vite se faire traiter de « bonne femme » en fait. Chaque épisode c'était chacun comme un petit film, et on pouvait creuser les personnages, et c'est ce qui est merveilleux dans la série. On passe du temps avec les gens, on les comprend, sur leur vocabulaire, leur langage. Et puis c'est une pédagogie du temps, on a quand même une histoire sur 30 ans. Et ça on aurait pas pû faire ça sur un long métrage, c'est clair. La mini-série était

extrêmement adaptée à ça, et d'ailleurs on s'est amusés avec la manière de créer. Mais sans appuyer, je me méfie beaucoup des séries historiques où c'est le musée du design des années 70/80, je déteste ça. Ils ont fait un travail formidable les costumières et les accessoiristes, parce que c'est fin, c'est pas appuyé. Nous on l'avait travaillé en écriture, quels seront les marqueurs du temps : la téléphonie, la cigarette, et surtout la musique. On a aussi glissé un peu d'actualité avec des flashes radio, des points de repère pour les spectateurs. L'historicité, c'est ce qui va créer un espace commun entre les protagonistes entre la fiction et le spectateur. Ça nous rappelle que cette histoire-là nous est commune, et alors quoi de mieux pour ça que la variété, la musique populaire, car c'est vraiment un espace commun émotionnel. J'ai passé de bonnes journées à écouter tous les tubes de telle année. J'étais contente qu'Angèle dise oui pour la période plus actuelle, on a pas mis « balance ton porc » car c'était trop appuyé. Et puis s'est posé la question du violeur. Dans le livre c'était vraiment le service minimum, je fais une phrase ou deux qui raconte juste la normalité de sa vie, pour le mettre au regard du chaos. Au début dans mon projet c'était pareil, c'était des flashes. Et là Marc m'a poussé, c'est là que je dis qu'il faut se faire violence parfois un peu, en me disant qu'il allait falloir en mettre un peu plus. Il a fallu qu'on me violente un peu pour que je le fasse, et c'était très bien, c'est ce genre de tension dont je parle dont il naît un truc. Un livre on le fait exactement comme on veut, on est tous seuls, et y'a pas d'enjeux économiques, ça coûte rien et ça rapporte peu. On ne montre de lui que sa banalité, que sa quotidienneté, que cette vie qui continue. On attend le dernier épisode pour mettre en image, sans réellement le faire, on l'entend mais on ne le voit pas. L'avant-première à Lille était remplie de victimes, même si elles l'avaient vu avant car j'avais demandé à France Télévisions de leur envoyer le lien, et puis j'ai eu des mois et des mois de discussion avec elles, il fallait le faire. Si une fiction comme ça est mal accueillie par les victimes alors elle ne sert plus à rien, elle est décrédibilisée. Et alors la première question qu'elles ont posé c'est « pourquoi c'est moins violent que ce qu'on a vécu ? Pourquoi on ne montre pas les viols ? ». C'était parce que c'est trop trop violent et que ça aurait cannibalisé la série. Le propos était vraiment sur la parole des victimes, et qu'on aurait fait comme les personnages de la série : on ne les aurait plus écoutées après. Mais c'est un vrai sujet effectivement, quand on parle de viol, qu'est-ce qu'on fait des images ?

En amont des choix de réalisation, quels dispositifs narratifs vous avez utilisés pour faire ressentir le poids psychologique des agressions ? Sur quelle matière vous êtes-vous basés pour retranscrire tout le processus de déni des victimes par exemple ?

Sur la matière que j'avais, que je connaissais très bien. C'est des femmes que je vois toujours, je vois bien ce que ça donne sur le long terme. C'est des femmes qui ont parfois été violées y'a 30 ans quand je les ai rencontrées. Et je vois bien quels étaient les mécanismes. Parfois une volonté d'oublier, parfois un truc qui reste fixé comme si c'était tout le temps la veille. Je vois comment elles se comportent quand elles en parlent, et quand elles n'en parlent pas, car il m'arrive de les voir pour autre chose, dans leur vie quotidienne. Alors moi à l'origine elle s'en souvenait, c'était une idée de Marc qu'elle ne s'en souviens pas, fin moi je dis qu'on ne sait pas. Car je connais bien le processus de mémoire traumatique, c'est très rare sur des violences commises à l'âge adulte, mais c'est très courant chez les enfants. Donc là-dessus j'ai dit ok mais on ne sait pas, c'est peut-être elle qui ne veut pas en parler. Tout ça c'est des choses que j'ai observé, qui m'ont marqué. Comme le fait de ne pas oser dire quand un policier ouvre une voix d'explication et qu'on ne peut rien faire, comme la différence entre tentative de vol et tentative de viol, que j'ai vu je ne sais pas combien de fois dans cette histoire quoi. Ou quand elles m'ont dit « j'ai rien compris » quand elles sont allées voir la juge, parce qu'elles ne parlent pas le même langage. C'était des choses intéressantes à mettre en scène, à déployer en fiction. Comment on a une magistrate issue d'un milieu CSP+, qui a fait des études et qui maîtrise son sujet, qui est incapable d'instaurer un dialogue avec une femme qui est de l'autre côté du spectre sociologique et qui ne comprend pas, parce qu'on est à cette époque là les mécanismes émotionnels qui se mettent en oeuvre et qui ne sait pas les gérer. On sait bien que les dysfonctionnements institutionnels, qui ont mené à cet échec dans cette affaire, sont quand même mises en oeuvre par des personnes, et que c'est des choses intimes qui se jouent. Dans cette histoire, y'a eu 12 juges qui se sont succédé, dont 11 sorties d'école n'ayant aucune expérience de la vie, avec un même profil sociologique, et elles ne sont pas formées à ça. Pour le coup c'est difficile de le montrer ça en journalisme, alors qu'en fiction on peut le raconter, le ressentir.

Autre gros élément de la série on en a déjà parlé, c'est le caractère ordinaire du criminel, comment avez-vous pensé et construit la figure du violeur, avez-vous cherché à déconstruire certains stéréotypes ?

Je n'ai pas eu besoin, car je me suis fixée sur lui en fait. J'en savais quand même beaucoup sur lui, j'avais les expertises, tous les témoignages, et tout s'est construit à partir de ça. Sur plusieurs dizaines de personnes qui ont été entendues après son arrestation, ses collègues etc, je crois que tous ont employé le mot « serviable », c'est un type qui a besoin qu'on lui dise merci tout le temps. Pour dessiner un personnage de fiction, avoir tout ça en tête c'est assez important. En fait il est frustré, il a besoin de reconnaissance, donc il aime bien rendre service, et on le voit dans le premier épisode. Si ses beaux parents lui disent qu'ils vont appeler un plombier pour changer la chaudière ça va lui poser un problème, ça c'est une trahison, il en fait brûler ses saucisses. Moi je le savais ça, qu'il ressemblait à tout le monde, et c'était hyper important que ce soit mis-en-scène, parce qu'encore beaucoup de gens quand il a été arrêté, les médias disaient tous « c'était un bon père de famille » à chaque fois, et ça a du mal à percuter l'imaginaire collectif. Beaucoup de gens ont encore du mal à comprendre ça, donc il faut l'imposer. Et pour ça, la fiction fait vraiment effraction dans l'imaginaire collectif, on le voit, on la voit cette mécanique. Parce qu'on le voit autour de nous mais on ne veut pas se l'admettre. Ce sont les récits, qu'ils soient journalistes ou de fiction, qui ont dessiné cet imaginaire tronqué, on a dessiné une figure du mal pour la mettre à distance, comme dans les contes de fées, parce qu'en réalité on sait que c'est pas ça. Et j'aime bien travailler sur la fiction car on s'adresse à tout le monde, et ces concepts féministes sont en fait distillés dans du récit, et c'est pour beaucoup de gens qui n'ont pas intégré ça.

Bien que la série traite d'une affaire passée, l'avez-vous pensée comme matériau moderne ? Est-ce que les problématiques de l'époque résonnent justement avec celles d'aujourd'hui ? Je parle notamment du procès des viols de Mazan qui a permis de démythifier l'idée d'un profil type du violeur ?

Y'avait l'idée de montrer quand même des évolutions. Je pense que même pour Xavier et Marc, à qui je n'avais pas parlé de l'arène mentale du patriarcat que je gardais en tête pour travailler, on voit que y'a des choses qui évoluent sur ces 30 ans, et c'est ça qui était

intéressant de montrer dans la série, mais qui évoluent pas complètement quoi. Y'a des choses qu'on a pas traité mais en même temps on ne peut pas tout traiter, mais par exemple, sur le personnage de Jean-Pierre, à la fin il démissionne, il prend sa retraite, c'est le marqueur de « l'époque change ». Moi, je n'étais pas totalement raccord avec cette idée par exemple. Parce que je le connais Jean-Pierre, et il n'a pas changé. Il est hyper sympa Jean-Pierre, mais la réalité c'est qu'il n'a pas démissionné, il n'a pas changé. Et ce qu'il remet en cause c'est lui, c'est « est-ce que je me suis fait avoir par Nino ? », les gens sont rarement dans des problématiques collectives là-dessus. La remise en question est quand même assez marginale dans la nature. Une société collective évolue, mais la remise en question personnelle, c'est trop dur à porter. Les flics ils réagissent à la série en disant « on nous fait passer pour des cons », comme celui qui m'a beaucoup inspiré pour Jean-Pierre, c'est un super gars, enfin non c'est pas un super gars, lui son truc c'est de se dire « je me suis fait avoir ». Mais l'évolution se voit quand même par le personnage incarné par Olivier Gourmet, qui juste humainement sait parler à des victimes, va s'intéresser aux victimes.

Une troisième réflexion dans la série, sur la justice et les compétences de la police, ya-t-il des éléments réels concernant l'enquête qui vous ont particulièrement marquée sur ce projet, et est-ce que vous l'avez retranscrit dans la série ?

Pas tout, pour le coup le livre m'a beaucoup plus servi pour ça. Je fais beaucoup d'interventions à l'école de la magistrature, c'est bien que ce livre serve de support de réflexion. Mais oui, dans l'épisode 2, ça me tenait à coeur de montrer ce que c'était d'être une juge, qu'on place comme ça parmi des tas de dossiers, car ça montre une justice sans moyens, c'est une revendication de l'indépendance, on voit qu'il y a une bonne pression du parquet sur elle, alors que ça ne devrait pas exister institutionnellement. Et que quand un juge s'en va, l'affaire est re-suspendue. Ce sont des dysfonctionnements assez invisibles, qu'est-ce que c'est le découragement, des dysfonctionnements très liés à la nature humaine, et la manière dont les êtres humains sont placés dans un système institutionnel, et broyés par cette machine, impuissants. Quand le procureur lui conseille de ne pas se fâcher avec les policiers locaux, que les institutions ça marche comme ça. Que la police judiciaire de Lille ne va pas être intéressée pour enquêter sur des viols à Maubeuge, c'est vrai ça, alors qu'ils peuvent bosser à l'époque sur les attentats de Roubaix ou le grand banditisme. Je

trouve que ce sont des choses qu'on ne voit pas assez dans les fictions, les dysfonctionnements de la justice. Souvent c'est un peu binaire, que quelqu'un est misogyne et sexiste et que c'est un projet de vie, bah non, c'est que c'est complexe, et qu'il y a plein de choses qui interviennent. Je trouvais ça très intéressant, car ça passe à travers les dialogues, la caractérisation des personnages, ça permet vraiment de sortir du propos binaire. La question de viol et des victimes elle est souvent traitée, mais c'est la parole de violeur contre celle de la victime ou la parole de la victime contre celle du policier, ça dépend ce qu'on traite. Mais ça ça n'a aucun sens, les gens sont plus compliqués que ça quand même. On est dans une société où ce sujet-là n'est pas très évident et on voit bien dans l'épisode 5 qu'Olivier Gourmet laisse un espace d'expression à Christine, pour qu'elle puisse dire les choses, il la soulève cette chape de plomb.

Par rapport à la réception, savez-vous comment la série a été reçue par les victimes et leurs proches, est-ce que le public vous a adressé des courriers ?

On m'a adressé des milliers de courriers. Sur la question des victimes, j'avais fait ce travail particulier de les prévenir de l'existence de la série. Je suis 70 victimes, il y en a avec qui je suis en contact, en contact régulier, et d'autres avec qui je ne suis pas en contact. J'ai envoyé à 3 ou 4 étapes de la série des courriers via leurs avocats, pour les informer et leur proposer de m'appeler pour en discuter. Je me suis aperçue que certains avocats n'avaient pas fait le boulot, j'étais furax. Il a été question à un moment de faire une avant-première dans un cinéma, mais j'ai dit « non on ne les met pas dans le noir toutes ensemble pour regarder ça », alors j'ai envoyé des liens de visionnage avant, comme ça elles pouvaient regarder si elles voulaient, en famille, arrêter...Elles ont été très contentes, c'est les retours que j'ai, même si on a toujours que les retours des gens contents. Elles ont été contentes car enfin ça a été reconnu massivement, parce que le livre, y'a peu de gens qui lisent des livres. Même certaines victimes ne l'ont pas lu car elles ont un rapport à la lecture trop compliqué. Et puis je n'ai que des lectrices, je n'ai quasiment pas de lecteurs. Quand je fais des rencontres en librairie, 9 dédicaces sur 10 me sont demandées par des femmes, et sur le dernier décile 1 sur 2 me demande de le dédicacer pour une femme, donc on est à 95%. Alors que la série, c'est une consommation passive, en plus prime time, service public, france 2, les gens sont sur leur canapé, la démarche est quand même limitée. Il y a une approche dégenrée, j'ai eu le retour de beaucoup d'hommes, et c'était important pour les

victimes car elles ont vu autour d'elles qu'il y a des gens qui ont été sensibilisés. Je n'ai pas du tout le même retour des hommes et des femmes. Si je caricature, les femmes elles disent merci, et les hommes ils me disent «je ne savais pas que le viol faisait ça tout au long d'une vie», et puis cette histoire de bon père de famille, qu'on peut être normal et violeur. Bon ça finira par rentrer, mais c'est compliqué. Mais ça bouge, ça bouge, tu vois Mazan, etc.

Et les courriers dont vous parlez, ils vous ont été adressés en tant que scénariste, ou vous faites aussi référence aux courriers envoyés aux comédiens, au réalisateur ?

Oui j'en reçois en tant que scénariste et en tant qu'auteurice de livre. Alix a reçu énormément de lettres et messages, elle a un compte Instagram actif. Ça démultiplie. Jean-Xavier n'est pas sur les réseaux donc ça limite. Mais Alix était dans un engagement comme France Télévisions. Je l'ai sentie quand je suis allée sur les plateaux, de toute l'équipe des comédiennes et comédiens, et Alix, ça se sentait qu'elle était engagée.

Annexe 7 : Entretien avec Marc Herpoux, co-scénariste de la série

Bonjour, alors est-ce que vous pouvez vous présenter et m'expliquer en quelques mots comment vous en êtes venu à travailler sur la série Sambre ?

Je suis scénariste, je suis diplômé des beaux arts, de base voulais m'orienter vers la bande dessinée, j'avais envie de faire Angoulême. J'ai aussi été en communication, tout ce qui est publicité, je voulais m'éloigner du cursus art pur art. J'ai fait mes premières études à Nice, très art contemporain, très mobilisé par un certain Ben, comme artiste très important en règle générale, mais encore plus pour la région. Je ne me sentais pas à ma place dans ce milieu, ni du point de vue de l'inspiration. J'étais dans la narration, et je dessinais beaucoup à l'époque. J'ai pas mal travaillé la vidéo, c'est en faisant des choses autour de la vidéo et de la photo argentique, je me suis rendu compte que j'étais de moins en moins en phase avec le dessin, je lisais de moins en moins de BD. J'allais plus vers les films, même du clip, même parfois intéressé par l'écriture de spots publicitaires. J'ai terminé mon diplôme à Rennes. Je suis monté sur Paris ensuite, des choses personnelles comme la naissance de mon fils ont participé à l'histoire. J'ai un peu travaillé dans la pub, mais pour ce que je voulais vraiment faire il fallait faire une école d'audiovisuel. Tout ça a pris beaucoup de temps, entre temps j'ai eu des petits boulots, comme serveur en boîte de nuit. Il fallait que je puisse payer l'école donc j'ai mis de l'argent de côté, c'était compliqué. J'ai donc fait 3 années à l'ESRA, pour apprendre tout ce qu'était l'audiovisuel, avec une spécialisation scénario-réalisation. J'ai continué à travailler, ça m'a ouvert des portes pour travailler dans le story-board publicitaire, dans des agences ou boîtes de production. J'ai ensuite commencé à écrire des films, et donc à me mettre au scénarios, avec une idée de réalisation dans ma tête mais c'était pas clair, puis j'ai laissé tomber cette idée par la suite. J'aimais le plaisir de mettre en scène dans les scénarios, même si ça énerve les réalisateurs. J'avais de plus en plus de plaisir à écrire des histoires, à imaginer des films, sans forcément avoir envie de les réaliser. Puis j'ai rencontré quelqu'un qui a beaucoup joué dans ma carrière qui est Hervé Hadmar, on a formé un duo, et c'est ce qui va m'emmener à peaufiner ce rapport qu'il y a entre l'écriture et le réel de la réalisation. Ce qui relève d'un film virtuel sur le papier, qui mène à un film réel. Entre temps, y'avait des réalisateurs qui

voulaient bosser avec moi grâce à Hervé, dont Jean-Xavier qui avait envie de bosser avec moi. Un projet tombé est tombé à l'eau, pour des raisons de diffuseur qui y sont pas allés. Là-dessus, il y a Alice Géraud qui vient de terminer son enquête, à cette époque son film n'est pas encore écrit mais elle a envie d'en faire une série. Elle n'avait jamais écrit de série donc on ne pouvait pas lui laisser le projet comme ça, et elle s'est tournée vers des productions avec un petit dossier expliquant en quoi son projet pourrait devenir une série, dont la boîte de production de Mathier Berditi. Jean-Xavier est attiré par le projet, donc il me propose de travailler sur ce projet avec Alice. Elle m'a envoyé ses 800 pages d'enquête. Quand on s'est rencontrés c'était compliqué car c'était le covid, on a appris à faire connaissance et on a développé les premières ébauches de Sambre en zoom.

Qu'est-ce qui vous a attiré dans le projet Sambre ?

C'était surtout : comment se fait-il qu'un mec comme ça passe à travers les mailles du filet pendant 30 ans ? C'est aussi ce qui a dû attirer Jean-Xavier, et aussi entre-autres Alice. La série Unbelievable comme son nom l'indique c'est « celles qui ne sont pas crédibles », la série repose sur la non-écoute de la parole des femmes, c'est aussi tiré d'une histoire vraie. Le violeur sévit pendant 10 ans, sauf que là on a affaire à un sérial violeur qui agit comme un sérial killer, il va prendre plein de précautions, il fait gaffe à son ADN, il ne laisse rien traîner, tout est millimétré, le profil du gars fait partie de la difficulté à le prendre, car il sait faire attention. C'est pas quelqu'un qui se laisse avoir comme ça. Le problème vient évidemment de la parole des femmes : on ne les écoute pas, car elles ont plein d'indices qui permettent de savoir qui c'est, donc ça c'est important, la dimension politique de la série. Mais derrière on a un serial violeur très difficile à chopper. Sauf que là avec Sambre c'est pas le cas, Dino Scala est quelqu'un qui ne prenait aucune précaution, qui pendant trente ans sifflait en bas de chez lui, tu pouvais facilement le chopper. C'était toujours le même rituel. Donc là tu dis qu'il y a un soucis, qui vient évidemment là aussi de la non écoute, mais aussi un problème d'institution, de communication entre les différents services, tu te dis qu'il y a quand même quelque chose qui dit des choses sur notre société française, pour le coup ce serait différent dans d'autres pays. Autant Unbelievable est valable dans tous les pays occidentaux, autant là avec Sambre ce serait peut-être pas le cas, enfin j'en sais rien je n'ai pas étudié la chose mais ce serait peut-être pas le même cas en Angleterre ou en Allemagne. En tout cas chez nous il y avait un véritable problème institutionnel dans la

manière de gérer les affaires. J'ai trouvé ça intéressant, et Alice voulait très axer sur la série Unbelievable, mais moi y'avait quelque chose d'autre qui m'intéressait : j'avais absolument pas envie de me retrouver à faire involontairement un autre Unbelievable, j'avais très peur de la comparaison. Je voulais faire quelque chose qui formellement ne ressemble absolument pas à la série, sans remplacer la thématique évidemment. Je voulais rajouter quelque chose dans le profil du violeur, qui est la normalité. C'est-à-dire que ça m'intéressait de questionner qu'est-ce que la normalité ? Dans le projet d'Alice le violeur on le voyait pas, on le découvrait juste à la fin, je voulais dramatiser l'idée que si on ne trouve pas ce mec, c'est parce qu'on ne le cherche pas, on va chercher autre chose. Et donc lui ne répond pas du tout au profil attendu, bon père de famille, dans la réalité il a 3 enfants, 3 autres issus d'un autre mariage, il est employé modèle dans son usine, président du club de foot, tout le monde le connaît dans la petite ville, y compris dans la réalité le maire l'a invité plusieurs fois chez lui. Il a monté une équipe féminine, bref tout un tas de trucs, bref il ne correspond pas du tout au profil. Je voulais mettre l'accent sur cette thèse-là, qui fait partie de l'enquête d'Alice, mais qui n'est pas dramatisée à ce point. Tout le monde est en train de chercher quelqu'un d'autre et pas ce gars là. Et donc questionner la normalité, parler avec la question de MeToo. Parce que « ça ne peut pas être Harvey Weinstein car c'est quand même un grand producteur », « ça ne peut pas être Gérard Depardieu car c'est le plus grand acteur français », voilà etc etc...Ca correspondait à « lui ? oh nonnn ». L'autre fois on s'amusait avec une amie à faire, c'est pas le cas hein, mais c'est pour donner un peu le choc : «Tom Hanks ? Nonnnnn pas Tom Hanks », voilà ça fait un peu cet effet là, « mais non mais c'est l'ami d'à peu près la terre entière, mais non ça colle pas ». Et c'était très intéressant de faire cet exercice entre l'image qu'on a de quelqu'un et ce qu'on peut apprendre de lui. C'était vraiment le point qui m'a attiré dans l'enquête d'Alice et que j'avais vraiment envie de dramatiser. Au début Alice a eu un problème quand j'ai dit qu'on devrait le montrer dès l'épisode 1, en faire un personnage clé qu'on va suivre. J'ai pu obtenir ça, mais ce n'était pas évident. j'ai eu envie d'ouvrir avec une victime, et de fermer avec le violeur. J'avais l'appui de Jean-Xavier et France Télévisions était d'accord aussi, mais Alice avait peur, c'est-à-dire que oui il ne fallait pas rentrer dans une forme de complaisance, elle venait de se taper 2 ans à interviewer 60 victimes. Mais moi je n'avais pas peur car c'était Jean-Xavier qui réalisait, j'avais confiance en lui pour qu'il fasse pas de plan qui magnifie, et d'ailleurs c'est ce que je reproche à Unbelievable, qu'à la fin c'est tellement un grand méchant qu'il est magnifié, ça

devient un peu Hannibal Lecter. Alors que là le mec est d'une grande banalité médiocre. Ca faisait partie du personnage tel qu'il avait été étudié par Alice, c'était pas n'importe quoi. Je trouvais ça capital de mettre en avant aussi le violeur, ça faisait partie pour moi du projet, qui n'est pas Unbelievable, car tu ne découvres pas à la fin le grand méchant magnifié.

Au-delà du personnage d'Enzo, quelles ont été vos principales préoccupations ? Qu'est-ce que vous avez voulu mettre en avant ? Qu'est-ce qui était important pour vous ?

C'était de montrer tout ce qu'il y avait dans l'enquête d'Alice, mais montrer la responsabilité de chaque institution, à l'intérieur du processus. Là aussi c'est ce qui m'a amené à faire cette structure. Au départ Alice était partie sur un truc plus classique, une histoire entre un juge et un commandant qui enquêtent, on va dire ça comme ça. Le problème était que c'était Unbelievable. Son enquête n'allait pas dans la dramaturgie d'un juge et d'un commandant qui enquêtaient, au contraire il faut dramatiser ce qui fait partie de son enquête. Donc pas du tout ce truc de mettre en scène un juge et un commandant qui n'ont jamais enquêter. Le truc c'est que chaque institution s'est pété la gueule, c'est là que m'est venue l'idée de faire un épisode par personnage clé. Je voulais à tout prix parler de juste 2 pages de l'enquête d'Alice sur la police scientifique belge, y'avait pas matière d'en faire un épisode car on parle de deux personnes devant un ordi, mais on a bien magnifié, c'est l'épisode qui trahit le plus le réel. Mais c'était une manière d'illustrer leur enquête, leurs recherches, et le fait qu'ils ont remonté des éléments, et que la scientifique a réussi à se rapprocher de l'adresse d'Enzo. Je voulais que ça y soit car c'est une institution qu'on a pas l'habitude de voir, et pourtant on sait que la science va rentrer de plus en plus de choses, et que c'était intéressant de montrer que même là c'est pas les algorithmes qui merdent, mais c'est les institutions qui ne relaient pas du tout le travail qui a été fait. C'est la juge qui a demandé le truc qui au final laisse tomber le truc, et il est déterré par l'enquête d'Alice quoi. Savoir que ça a eu lieu, que ça s'est fait, encore une fois des relais qui ne se font pas, et pourquoi ils ne se font pas.

Vous parliez des épisodes, pourquoi vous avez centré chaque épisode sur un personnage de l'histoire avec des bonds dans le temps, ce qui fait que certains épisodes sont abandonnés, et pourquoi cette clôture sur Enzo ?

Alors, je me suis retrouvé confronté à un problème structurel, une série classique aurait donné à croire qu'un tas de personnes depuis 1988 se sont intéressées à cette histoire, ce qui est faux, donc je ne voulais pas aller dedans. Et je savais par expérience parce que j'ai déjà fait pas mal d'enquêtes criminelles avant, que si on allait à fond là-dedans, on aurait dû créer des rebondissements vraiment de manière régulière à chaque épisode. Hors là on est très très loin de la réalité, car à chaque fois que quelqu'un avance ça repart à 0. A Priori, cette juge et ce flic on en fait des cons, parce que ça veut dire qu'ils ont tous les éléments dans les mains et qu'ils ne savent pas s'en servir. Donc à partir du moment où j'ai refusé l'idée d'Alice c'est-à-dire une enquête criminelle, qu'est-ce que j'allais proposer d'autre ? J'ai cherché, et j'ai dit qu'on pourrait en faire du caractère driven. Le problème de ce type de série classique, c'est un peu *This is us*, ou *Man Men*. Tu présentes un casting puis tu vas suivre des personnages dans leurs galères. Sauf que j'étais confronté au souci du temps, la juge intervient à l'épisode 2, faudrait qu'on en parle déjà dans le 1 et qu'elle continue d'intervenir dans la suite. On va donc suivre 6 personnages, autant y'en a tu dis pourquoi pas, comme la victime Christine, autant y'en a tu te dis qu'il n'y a aucune raison de suivre les autres. Autre problème, comment créer des ellipses à l'intérieur de l'enquête. Je sentais bien que dans l'enquête y'avait des petites choses par ci par là, tiens ce petit truc a joué, je devais faire des gros bons, style 10 ans plus tard, un truc conséquent. Et donc je me demandais si on ne faisait des bons dans les épisodes, je trouvais pas ça très élégant, donc j'avais plutôt en tête d'aller entre les épisodes. Mais alors comment quoi qu'est-ce ? C'est à ce moment qu'à germé des idées grâce à des sources d'inspiration, en parlant de structure. C'est *The Leftovers*, et à peu près tout le travail de Damon Lindelof, donc *Lost*, *Watch Men* etc...Et Peter Morgan, celui qui a fait *The Crown*. J'ai tout rematé, pour voir comment il faisait, pour te faire rentrer dans un épisode, pour faire évoluer la structure, comment ça se mettait en place, et ensuite les ellipses qu'il a réussi à faire dans la vie de la reine Elisabeth. C'est très malin, ça peut être des sauts de 6 mois comme 5 ou 6 ans. Il se dit « dans cet épisode je vais traiter ce truc là avec ce point de vue ». Ça a été ça la source d'inspiration. J'étais confronté à la même problématique de Peter Morgan : « j'ai une Histoire avec un h majuscule, et je dois en faire une histoire avec un h minuscule ». Il a trouvé cette technique excellente qu'il maîtrise parfaitement, et c'est ce qui m'a permis de penser la série.

La série se centre son récit sur les victimes, ce qui change de beaucoup de séries comme Dahmer, qui se concentre plutôt sur le criminel. Pourquoi ce choix ? Avez-vous aussi rencontré des victimes ? Comment avez-vous retranscrit ces témoignages dans le scénario ?

Je n'ai pas rencontré les victimes puisque Alice l'a très bien fait pendant 2 ans, y'avait 800 pages de rapport. Je lui faisais confiance, c'était l'intérêt de travailler avec elle. Elle allait contacter les personnes en question si on avait un doute sur l'écriture de la série. L'enquête d'Alice était entièrement centrée sur les victimes, car même Dino était en creux. Il est en creux dans son enquête, et il est en creux dans son livre. C'est presque moi qui l'ai mis en avant. Je n'avais aucune raison de retourner la crêpe, je ne voulais pas basculer du point de vue de bourreau, mais de montrer qui est Dino parce que c'était une façon de traiter la norme. Regarder pourquoi toutes les institutions se plantent et sont en train de chercher quelqu'un qui n'a rien à voir. Il peut presque faire ça en bas de chez lui, il sait au fond de lui qu'il n'est pas du tout sur le devant de la scène, et c'est ce qui va changer à partir de MeToo, on va devenir de plus en plus méfiants, mais lui ne se méfiait pas assez, ou pas au point où il devrait se méfier. C'est ironique d'avoir une pauvre caméra de surveillance qui va le faire tomber, c'est même pas une enquête ou quoi que ce soit. Même si certes il y a le commandant Vinclair qui est quand même au taquet, qui a une cellule toujours pas fermée, donc ça va jouer, car un certain nombre d'informations sont transmises. Je voulais juste rehausser le personnage de Dino parce qu'il s'agissait quand même de montrer pourquoi il était passé à travers les mailles du filet, rien d'autre.

Vous parlez beaucoup du fait que les institutions se soient plantées en partant du fait qu'ils partaient du principe qu'il y avait un profil type du violeur. Est-ce que pour vous la série parle du système patriarcal, dans le sens où elle interroge pourquoi les gens se disent « ah non ça peut pas être ce gars là » ?

J'élargirais encore un peu plus. Il faut faire attention aux angles morts d'une société. Evidemment le système patriarcal rentre dedans. Mais aujourd'hui il y a des angles morts, même avec un système patriarcal qui est en train de s'effondrer, et au sens très très large? l'homme blanc bourgeois de 70 balais, le truc très classique, c'est ça qui est en train de mourir et c'est ce qui dérange certaines. Un philosophe dont j'ai oublié le nom parle de

l'invu, il n'est pas invisible, c'est l'éléphant au milieu du salon. Il peut être vu mais il est invu, si t'as envie de voir tu le vois. Dino pour moi c'est ça, il est là mais t'as pas envie de le voir. Il ne se cache pas, il n'est pas invisible, il ne prend aucune précaution. La scène que j'avais écrite et qui ensuite a été filmée d'une certaine façon qui n'était pas prévue c'était le début de l'épisode 3 quand on voit Enzo qui se balade à l'intérieur d'une fête avec des majorettes, et qui passe d'un personnage à un autre. Jean-Xavier avait la très bonne idée d'en faire un plan séquence, alors que ce n'avait pas du tout été écrit comme ça. Et le plan séquence ça lit ce qui était découpé au départ, ça montre à quel point il est au cœur de la ville, et et il est invu. Alors qu'on peut pas dire qu'il est pas visible, il dit même bonjour à tout le monde, même au mari de la victime. On sent bien qu'il n'en a rien à foutre, ça ne le faut pas sourciller. Il sait qu'il est invu, mais pas invisible. D'ailleurs il fait tout pour être vu, il va voir les flics, il joue avec son portrait-robot ce qui est réel. Plus il est vu, plus il est invu. Mais pourquoi ? Parce que ce prototype de personnage est invu. Parce qu'il est normal. Donc y'a aucune raison de le voir. La question qui se pose c'est la norme est ce dont on ne parle pas. On va pas dire « le Président de la France est un homme blanc », pourquoi on va préciser ? Alors de Barack Obama est «le premier Président noir». « Le Président est un homme », pourquoi on irait préciser ça aussi ? Par contre pour la première fois en France « nous allons avoir un Président femme », d'un seul coup on va préciser. A une époque on précisait que le maire de Paris était homosexuel, s'il était homosexuel on aurait aucune raison d'aller le dire. Cette histoire de normalité permet de voir quel est le plafond de verre de la crédibilité. Si je dis le Président de la France est une femme noire issue du milieu ouvrier lesbienne et musulmane, c'est absolument improbable. Tu peux prendre un point de tout ce que je viens d'aligner, et déjà ça va faire la une des journaux, mais tu ne peux absolument pas aligner tous ces points en disant « c'est crédible ». La norme est donc quelque chose qu'on surmonte très facilement. Tu peux passer par un point, par un point après l'autre. Donc plus quelqu'un est normal, moins on le voit, il est invu.

Pourquoi avez-vous décidé de révéler dès le début l'identité d'Enzo, est-ce par refus de faire une série sensationnaliste ?

Ce n'était pas par refus de sensationnalisme, c'était plutôt pour mon envie de parler de la normalité. A partir du moment où je dis « ce qui fait qu'il ne peut pas être attrapé, c'est parce qu'il est normal ». Il faut que le spectateur soit en ironie dramatique. Il faut donc le

montrer dès le départ, dire aux gens « vous voyez ce mec-là il va passer à travers les mailles du filet ». Quand on cherche un type associable, un maghrébin, ou un type pas normal, automatiquement le public sait et se dit « mais non, ils sont sur une mauvaise piste » alors si tu ne sais pas il se dit « ah ils sont peut-être sur une bonne piste ». Et en même temps on peut se demander « mais pourquoi vous êtes sur ce chemin là ? Parce que c'était sûrement un mec pas normal ». Ça permet de montrer une société qui change, car le commandant Vinclair est plus sur la ligne des autres, il est sur quelque chose d'autre, il a un temps d'avance, il est pas sur les vieux schémas qu'on voit encore à la télé. On se dit « les mecs il est temps que vous disparaissiez car on est tous passés à autre chose sauf vous ».

La série traite d'une affaire passée, est-ce que vous l'avez pensée comme un matériau moderne ? Est-ce qu'elle pourrait raisonner avec des problématiques actuelles ?

Soyons honnêtes, c'est ce qui a intéressé France 2. On parle d'hier, mais c'est pour parler d'aujourd'hui. C'est encore très très très d'actualité. C'est-à-dire que non c'est pas fait c'est pas hier, c'est encore très fort. Il y a aujourd'hui une pensée réactionnaire, avec ce qui est en train de bouger, de changer, de se jouer. C'est ce que certains appellent le wokisme. Des mentalités bougent, et la question de la femme est en train de bouger. On a des choses qui sont pas encore complètement acquises, y'a des failles qui sont en train de se mettre en place, on voit bien que c'est un peu des guerres de tranchées, qu'une Fanny Ardant va tout prix aller soutenir Gérard Depardieu, et à l'inverse Anouk Grinberg va sortir de la salle. Le départ de Adèle Haenel c'est pareil, d'un côté y'a ceux qui la soutiennent, de l'autre ceux qui la traitent d'hystérique. C'est une guerre de mots, presque une guerre de position sur l'échiquier, y compris médiatique. Il y avait une envie de notre part à tous les 4 de faire quelque chose, et un soutien de France Télévisions qui avait clairement envie aussi d'amener sa petite pierre dans cette guerre de position. En sachant que d'autres chaînes amènent aussi leur guerre de position en ne voulant pas que les choses bougent. Ça fait partie de la motivation d'aller sur ce projet aussi.

Cette affaire aurait très bien pû s'incarner sous la forme d'un documentaire, pourquoi est-ce que le genre fictionnel vous a paru être plus pertinent ?

Alice souhaitait dès le départ aller vers une forme d'intimité, sinon elle aurait elle-même proposé un documentaire. La série s'y prêtait, car parler de 30 ans en 90 minutes c'est un peu raide. Elle avait suffisamment de matière dans son enquête, c'était justifié qu'elle désire faire une série. Quand j'ai fait la proposition d'un épisode égal à un personnage, on voulait aller dans de l'intimité, mais sans raconter la vraie vie des vraies gens. Il fallait inventer, c'est tout le plaisir de la fiction : à partir des faits qu'on invente pas, l'interprétation de ce qu'on a envie de faire passer à travers ces faits. Qu'est-ce qu'on a envie de dire derrière ce qu'on va faire vivre aux personnages ? C'est un jeu fictionnel. Qu'est-ce qu'on fait vivre intimement aux personnages à travers ce qu'on a envie de dire ?

*Comment avez-vous jaugé, en termes de scénario, ce qui relève du vrai et du faux ?
Qu'avez-vous priorisé ?*

On a pas tous la même flexibilité par rapport au réel. Alice en tant que journaliste s'autorisait d'aller beaucoup plus loin, ça m'a surpris. Celui qui s'autorisait le moins de choses, c'était moi. La barrière je la mets là où moi j'accepterais qu'on me trahisse. Si on fait un film sur moi, est-ce que je m'appelle Marc Herpoux dans le film ? Est-ce qu'on prend un acteur qui me ressemble ? Je ne serais pas dérangé qu'on dise du mal de moi, on peut dire « Marc Herpoux est un gros con », c'est l'objet du film. Ok, et je suis pour la liberté d'expression totale. Par contre, qu'on ne me fasse pas dire, et qu'on ne me fasse pas faire des choses que je n'ai pas dit ou fait. Tant que c'est authentique je ne peux pas le contester, puisque ça a eu lieu. Si dans ce film Marc Herpoux s'appelle Jean-Xavier, l'acteur n'est pas ressemblant, tout le monde sait que c'est inspiré de la vie de Marc Herpoux, quelques faits peuvent rappeler des choses de ma vie, mais je serai beaucoup plus flexible, même si ça me fait passer pour un gros con. Parce qu'ils se sont inspirés de ce que je représente dans la société pour faire un truc qui me condamne, mais ce n'est pas moi, donc je ne me sens pas braqué de la même façon. Soit on utilisait les vrais noms et on restait très fidèles au réel, donc ça nous bloquait, et il aurait fallu tous les accords. Même Alice ne le sentait pas. On est donc allés sur des personnages entièrement fictionnels. On respecte les faits, par contre tout ce qui relève des personnages on invente, et on relève ce qu'on a envie de dire avec eux. Rien n'a été inventé dans l'enquête, absolument rien. Mais le personnage de Jean-Pierre est un mix de plusieurs flics, le personnage de Christine est un mix de plusieurs victimes. Les éléments qui constituent leurs personnages ne sont pas

inventés eux. Pour Enzo par exemple, on a juste changé le nombre de ses enfants, c'est du détail.

Avez-vous eu des retours sur la série de la part du public ?

La personne qui a eu le plus de retours, c'est Alix Poisson, elle a été débordée. Mais même moi, je n'ai pas eu de retours public direct, mais j'ai été surpris de voir tout un tas de femmes que je connaissais, qui suite à la série commencent à me parler de choses qu'elles ont vécues, et je parle même de personnes de ma famille. Je me suis rendue compte à quel point la série libérait une certaine parole. Je ne m'attendais pas à ce que ce soit aussi banal. Alors on ne parle pas de viol avec violences comme ça de ce type, mais à quel point une sorte de harcèlement, de truc très intrusifs de la part des mecs. A quel point les femmes pouvaient se taire, pour ne pas trop être mal vues à l'intérieur de la normalité de la société pour revenir au sujet. Le moins acceptable autorise le pas acceptable, jusqu'à l'inacceptable. Ca semble logique qu'un Nino Scala se promène dans la nature puisqu'il est normal, donc ce qu'il fait est normal aussi. D'où l'importance d'avoir un « sur-moi » plus brutal qui bloque les choses, car trop de choses ne sont pas tolérables.

Vous avez directement réfléchi au service public pour la série ?

Oui. Soyons francs et honnêtes, ce n'est pas étonnant qu'il y en ait un paquet qui veulent privatiser le service public, on ne va pas les citer mais politiquement ils sont très très à droite, car c'est là où on peut dire et montrer le plus de choses. Même en termes de liberté artistique, là que j'ai fait le plus de choses originales c'est entre France Télévisions et Arte. C'est pas Canal, Netflix, non c'est pas là que ça se passe. Les choses les plus originales, j'entends les choses les plus personnelles en tant qu'artiste, je ne parle même pas de sujet mais de forme, c'est dans le service public. Si on privatise, c'est une catastrophe, car on irait vers plus de normalisation, parce que les abonnements et la publicité standard. Les impôts amènent à ce que ce soit l'Etat qui décide si y'aurait une certaine liberté pour les auteurs. La cotisation précédente permettait plus d'indépendance, je le regrette. Je n'aime pas le levier donné à l'Etat, car je me méfie de l'Etat, en bon libertaire.

Pensez-vous que Sambre est une série féministe ?

Oui, on ne va pas se cacher derrière son petit doigt. Après je vais faire attention, même avec Alice, on l'a pas pensé comme une série militante, politicienne. J'aime que mes travaux puissent dire des choses, qui sont des sujets politiques. mais je vois avant tout mes séries comme des grandes aventures. Je veux que ce soit divertissant, dans le bon sens du terme. Qu'est-ce qu'il va se passer ? C'est quoi la suite ? Il y a des séries très à droite que je trouve excellentes alors que j'ai envie de casser mon écran en mode « le mec n'a pas mes idées », comme « 24h chrono », c'est insupportable ce que ça raconte, mais la série est très très bien écrite. Comme les Batman, c'est extrêmement fascinant, la police ne peut pas faire son boulot donc vivement qu'on super-héros vienne sauver le monde. Se faire justice nous-même en flinguant tout ce qui fait chier. Je n'adhère pas, mais ce sont de bons films et séries, en tant que bons films et bonnes séries. Si une série est nulle, peu importe le propos, elle reste nulle. Mais bien sûr que Sambre est féministe, ce sont mes idées, je suis féministe. Mais là encore, qu'est-ce que ça veut dire ? Carla Bruni était « féministe », Hadel Hennel aussi ? Si c'est Adèle la référence alors oui je suis féministe. Faut aller vers ce genre de féminisme là, qui fait un peu chier tout le monde, et pas le féminisme de « Elle Magazine » ou « Cosmopolitan ».

RÉSUMÉ

Ce travail de recherche se concentre sur la mini-série télévisée *Sambre*, diffusée sur France 2 en 2023, qui vise à rendre hommage aux victimes du réel fait divers des viols de la Sambre. À travers une posture narrative engagée qui place la parole des victimes au cœur du récit, et l'exposition des dysfonctionnements systémiques et judiciaires qui ont permis à un violeur en série de sévir pendant plus de trente ans, cette fiction se présente comme outil réflexif, en mesure de rendre intelligibles les croyances et les mécanismes qui alimentent la culture du viol, et qui permettent aux violences sexistes et sexuelles de se perpétuer.

MOTS-CLÉS

Fiction - Culture du viol - Démythification - Justice - Féminisme - Télévision - Service public - Fait de société - Réception