



Genre en séries

Cinéma, télévision, médias

12-13 | 2022

Genre et comédie : stars, performances, personnages

Genre et comédie : stars, performances, personnages

Gwénaëlle Le Gras et Jules Sandeau



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ges/2688>

DOI : 10.4000/ges.2688

ISSN : 2431-6563

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2022

Référence électronique

Gwénaëlle Le Gras et Jules Sandeau, « Genre et comédie : stars, performances, personnages », *Genre en séries* [En ligne], 12-13 | 2022, mis en ligne le 25 octobre 2022, consulté le 13 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ges/2688> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ges.2688>

Ce document a été généré automatiquement le 13 novembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Genre et comédie : stars, performances, personnages

Gwénaëlle Le Gras et Jules Sandeau

Introduction

- 1 L'immense popularité de certaines stars comiques contraste avec la rareté des travaux qui leur sont consacrés. Hormis quelques exceptions qui concernent presque toujours des vedettes comiques masculines également (re)connues comme cinéastes et auteurs (Charlie Chaplin, Buster Keaton, Jacques Tati, etc.), elles continuent de susciter un moindre intérêt que leurs homologues privilégiant un registre plus « sérieux », et les performances comiques sont souvent occultées des filmographies d'interprètes rattaché•e•s principalement à d'autres genres (cf. Vincendeau 2012a). Ce statut de parent pauvre de la recherche universitaire sur les acteur•trice•s, fait écho au peu de reconnaissance critique dont jouissent ces stars qui n'obtiennent que très rarement des récompenses dans le cadre de festivals de cinéma ou de cérémonies comme les Oscars ou les Césars. En mettant à l'honneur ces performances souvent délaissées – notamment en raison de l'association de la comédie à l'idée de genre mineur ainsi qu'au goût populaire et « vulgaire » –, ce numéro veut contribuer à souligner leur richesse et leur complexité, ainsi que l'hétérogénéité des interprètes qui se distinguent dans ce registre traversant cinéma de genre et cinéma d'auteur. En d'autres termes, il s'agira de prendre les stars comiques au sérieux.
- 2 Étudier ces acteur•trice•s dans une perspective genrée permet notamment d'éclairer la manière dont leurs performances travaillent les normes dominantes de féminité et de masculinité, ainsi que les nuances entre stéréotypes, contre-stéréotypes et anti-stéréotypes (Macé 2007, 2010). Du fait de sa prédilection pour les personnages de marginaux, d'excentriques ou de « raté•e•s », la comédie semble un genre cinématographique particulièrement propice à la mise en scène d'écarts vis-à-vis des normes de genre. Mais l'humour peut aussi bien contribuer à déstabiliser qu'à réaffirmer ces dernières. À l'intérieur de dispositifs comiques souvent ambivalents, les

comédien•ne•s jouent un rôle décisif dans la perturbation et/ou la consolidation de ces normes et des rapports de domination qui leur sont liés. L'articulation des enjeux de genre avec les enjeux de race, d'ethnicité, de classe, de sexualité, de génération, etc. renforce la complexité idéologique des performances comiques, dont l'ambivalence permet des lectures multiples, comme le confirme l'étude de la réception des stars et de leurs performances. Celles-ci se font souvent l'expression de types sociaux et régionaux (cf. Moine 2012, 2015, 2018 ; Le Gras 2014a, 2014b ; Vincendeau 2012b) associant fortement identités de genre et identités nationales. Par ailleurs, le registre comique a longtemps été l'apanage des acteurs (format des duos masculins récurrents dans les comédies populaires françaises par exemple), ce qui invite à s'intéresser aux exceptions féminines passées autant qu'à l'émergence plus récente d'un comique féminin, favorisée par un plus grand nombre de réalisatrices et d'humoristes femmes notamment (Quemener 2014). Rares restent en effet les études qui explorent cette tradition comique féminine à la manière de celle de Kathleen Rowe Karlyn (1995) sur la figure socialement, sexuellement et parfois physiquement transgressive de la « femme indocile (*unruly woman*) », qui renoue souvent avec la dimension carnavalesque analysée par Bakhtine (1970).

- 3 Pour Rowe Karlyn, le pouvoir des femmes comiques, ou évoluant au sein des comédies, s'incarne principalement par « la bouche féminine et ses émanations dangereuses – le rire et la parole » (Rowe Karlyn, 43) qui représentent une menace pour l'ordre social. L'humour et l'excès ainsi mobilisés par les femmes indociles sapent les normes et l'autorité patriarcales car ces héroïnes affirment leur subjectivité par l'expressivité de leur corps. Ce débordement corporel, verbal ou physique, déroge aux normes traditionnelles d'effacement et de passivité associées au féminin. « En fin de compte, la femme indocile peut être considérée comme le prototype de la femme en tant que sujet, transgressive avant tout lorsqu'elle revendique son propre désir » (Rowe Karlyn, 31).
- 4 Rowe Karlyn montre comment les femmes indociles de la comédie partagent les mêmes enjeux narratifs que celles qu'elle appelle « les héroïnes excessives » des mélodrames, dans la lignée de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937). Héroïnes excessives et femmes indociles sont toutes dans la démesure. Elles outrepassent le cadre de la féminité défini par le patriarcat pour braconner les prérogatives masculines. Elles affirment leurs désirs. Mais dans les mélodrames elles en sont punies, alors que dans les comédies elles obtiennent gain de cause, un temps du moins avant d'être canalisées dans un schéma romantique hétérosexuel. Or le spectacle de leur rébellion, l'audace de leur excentricité s'enracinent dans une forme de carnavalesque tel que théorisé par Bakhtine, à l'image de Miss Piggy du *Muppet show*. Selon Michael Bakhtine, le carnaval au Moyen Âge, loin de n'être qu'une manifestation folklorique, était une des expressions les plus fortes de la culture populaire, en particulier dans sa dimension subversive. C'était l'occasion pour le peuple de renverser, de façon symbolique et pendant une période limitée, toutes les hiérarchies instituées entre le pouvoir et les dominés. Ce renversement général des valeurs culminait dans l'élection d'un roi du carnaval, remplaçant symboliquement et temporairement l'autorité en place. Ici, pour Rowe Karlyn, nous avons donc des reines de carnaval le temps d'un film ou d'un show.
- 5 Dans l'optique de mieux faire connaître le travail fondateur de Kathleen Rowe Karlyn au lectorat français, ce numéro propose la traduction du chapitre de *The Unruly Woman* intitulé « *Professor-Heroes and Brides on Top* ». Ce dernier prend place dans la seconde partie du livre, qui esquisse une histoire des représentations des héroïnes indociles

dans la comédie romantique hollywoodienne. Après un chapitre consacré à des comédies du milieu des années 1930, l'autrice se penche ici sur un groupe de trois films sortis au tournant des années 1940 : *Bringing Up Baby* (*L'Impossible Monsieur Bébé*, Howard Hawks, 1938), *Ball of Fire* (*Boule de feu*, Howard Hawks, 1941), et *The Lady Eve* (*Un cœur pris au piège*, Preston Sturges, 1941). Tous trois placent un personnage de professeur inhibé et déboussolé face à une figure de femme indocile « aux commandes », et s'imposent, selon Rowe Karlyn, comme les comédies romantiques de l'âge d'or hollywoodien les plus radicales dans leur manière de renverser les rapports de genre. Si *Bringing Up Baby* est si remarquable du point de vue des représentations de genre qu'il propose, ce n'est pas uniquement parce que les femmes y jouent un rôle central et contrôlent totalement le cours du récit, ou même parce que l'héroïne indocile incarnée par Katharine Hepburn, Susan, est plus « aux commandes » que jamais, à la fois physiquement et verbalement. Ce n'est pas non plus parce que David, le professeur maladroit et coincé, est humilié avec un acharnement rare à l'écran. Mais avant tout parce que son émasculatation symbolique répétée acquiert une signification positive dans ce film qui refuse finalement « une résolution qui aurait domestiqué Susan, réhabilité David, et restauré le bon ordre patriarcal où l'homme est aux commandes ». La radicalité de *Bringing Up Baby* ressort d'autant plus de la comparaison que fait Rowe Karlyn avec une comédie de Hawks reprenant un schéma similaire et sortie quelques années plus tard : *Ball of Fire*. Barbara Stanwyck y incarne en effet une femme indocile beaucoup moins menaçante que la Susan de Katharine Hepburn, non seulement parce qu'elle apparaît plus douce et vulnérable que sa prédécesseuse, mais aussi parce que la source principale du danger est moins ici la « féminité aux commandes » de l'héroïne que la « masculinité excessive » des personnages de gangsters. Contrairement à *Ball of Fire*, dont le dénouement conventionnel subordonne la femme indocile au patriarcat masculin, *The Lady Eve*, de Preston Sturges, offre à Stanwyck un personnage de femme indocile particulièrement redoutable, tirant notamment son pouvoir de sa maîtrise de la performance et du discours, qui obtient non seulement ce qu'elle veut, mais dont le désir domine le film de bout en bout, à l'image de l'héroïne de *Bringing Up Baby*. À travers son analyse comparative de ces trois films, Kathleen Rowe Karlyn prête ainsi non seulement attention à ce qui, dans la caractérisation des personnages, rend ces femmes indociles plus ou moins transgressives, mais aussi à la manière dont les scénarios de ces films canalisent le potentiel subversif de cette figure, ou lui permettent au contraire de se déployer pleinement.

Mise en perspective historique de quelques comédiennes

- 6 Dans la lignée de *The Unruly Woman* et d'autres travaux précurseurs sur les stars féminines de la comédie¹, de nombreux travaux vont revenir sur l'histoire de ce genre dans une perspective féministe visant notamment à exhumer ou redécouvrir des comédiennes qui n'ont pas été simplement cantonnées à la fonction d'objet du rire, mais ont pu au contraire explorer à l'écran des formes d'indocilité en étant positionnées comme le sujet du rire (voir par ex. Curry 1996, Hamilton 1996, Robertson 1996, Landay 1998, DiBattista 2001, Hendler 2004, Mizejewski & Sturtevant 2017). Tandis que Kathleen Rowe Karlyn se concentrait sur le cinéma parlant, en mettant l'accent sur la dimension vocale de l'indocilité féminine, d'autres chercheuses vont se

pencher sur les actrices du cinéma burlesque américain de la période muette (Hennefeld 2018, Wagner 2018) et examiner ainsi plus avant le potentiel subversif de performances centrées sur un corps féminin excessif, hors-norme et/ou incontrôlable. Dans le sillage de ces travaux qui renouvellent les études genrées du burlesque, portant souvent sur les représentations de la masculinité véhiculées par ce genre dominé par les hommes (cf. par ex. Rowe Karlyn 1997 ; Petersen 2019), Emma Morton propose, dans ce numéro, un article qui déplace le regard des États-Unis vers un cinéma burlesque européen moins étudié dans une perspective *gender*, en portant son attention sur une actrice majeure du cinéma burlesque italien des années 1910 : Lea Giunchi. Dans cette contribution particulièrement attentive aux spécificités nationales des films burlesques italiens de cette période, Emma Morton examine la manière dont ces films utilisent le corps féminin comme lieu de projection de l'identité nationale italienne, et traitent à travers lui de la tension entre modernité et tradition qui traverse la société de l'époque et touche notamment la (re)définition des identités et rapports sociaux de genre. En émancipant les actrices burlesques du rôle d'acolyte auquel elles étaient cantonnées dans les comédies masculines, les films centrés sur des femmes placent le plus souvent ces dernières au sein du foyer, mais pour se moquer de la construction sociale traditionnelle de la féminité. Les performances féminines au cœur de ces films sont caractérisées par le « mésusage » comique d'un corps vecteur de désordre et de chaos, et véhiculent souvent une image de liberté, de spontanéité et d'insubordination aux figures d'autorités (notamment masculines). Ainsi, même si elle personnifiait par certains aspects un idéal féminin traditionnel, Lea Giunchi le subvertissait par sa « mauvaise conduite », proposant un personnage de femme transgressant systématiquement les normes dominantes de féminité.

- 7 Portant elles aussi sur des productions européennes, mais de la période parlante cette fois, les contributions de Marie Cadalanu, Arnaud Duprat de Montero et Marion Hallet prennent pour objet des stars féminines s'étant illustrées dans des comédies françaises entre les années 1930 et les années 1970. Marie Cadalanu se penche sur une figure peu étudiée du cinéma français, Suzanne Dehelly, une « actrice de second rôle » qui, au cours des années 1930, a enrichi sa *persona* d'actrice excentrique et loufoque pour incarner une « femme forte » pleine de ressources, qui joue un rôle de mentore et de protectrice pour une femme plus jeune (*La crise est finie*, Robert Siodmak, 1934), intègre le milieu professionnel masculin de la police (*La Brigade en jupons*, Jean de Limur, 1936) ou se travestit en homme pour obtenir un emploi de laveur de voitures (*La Reine des resquilleuses*, Max Glass et Marco de Gastyne, 1936). Tout en soulignant les limites de ces films, qui tempèrent souvent le potentiel subversif de ces personnages en les ramenant vers une féminité plus conventionnelle, Marie Cadalanu insiste sur la force subversive de l'image de cette star apparaissant, à l'écran comme à la ville, comme une femme émancipée qui se distingue notamment par son tempérament fort et son franc-parler. Le registre comique de ces trois films, ainsi que le statut d'actrice « excentrique² » (Barrot et Chirat 1985) de Dehelly, expliquent sans doute en partie le fait que l'actrice ait pu y développer une personnalité aussi éloignée des idéaux de féminité conventionnels, un tel écart vis-à-vis des normes de genre étant plus difficile à assumer pleinement pour une star de premier plan, notamment lorsque celle-ci évolue dans un registre plus sérieux.
- 8 Dans sa contribution à ce numéro, Arnaud Duprat de Montero étudie quant à lui une star majeure, Sophia Loren, mais dans une performance relativement exceptionnelle

puisqu'il s'agit de sa première incursion dans le cinéma français, à savoir son rôle dans *Madame Sans-Gêne* (1961) de Christian-Jaque. L'auteur se penche notamment sur l'enjeu national qui traverse cette interprétation de l'actrice italienne, qui joue, en français, une héroïne littéraire symbolisant un certain « esprit français » : la Catherine Hubscher imaginée pour la scène par Victorien Sardou et incarnée de manière mémorable au cinéma par Arletty en 1941. Une comparaison éclairante entre la Madame Sans-Gêne d'Arletty et celle de Sophia Loren permet notamment à Arnaud Duprat de Montero de souligner en quoi la réécriture du personnage proposée par la version de Christian-Jaque empêche la star italienne de s'approprier véritablement cette héroïne, adaptée ici à un contexte cinématographique français marqué par un regain de misogynie. Tout en soulignant ainsi les limites de cette performance comique de Loren, qui tiennent également à son manque de maîtrise de la langue française, cet article replace ce film charnière dans la carrière de l'actrice. Il montre ainsi en quoi cette comédie représente une étape dans l'émancipation de Loren du statut de « Galatée » de son « Pygmalion » de de Sica, qui lui permet d'accéder au statut de créatrice à part entière, comme l'illustrent ses trois comédies suivantes, dans lesquelles elle s'affirme et élabore des héroïnes plus personnelles au côté du réalisateur italien.

- 9 Si Sophia Loren doit composer avec la figure singulière de Catherine Hubscher dans *Madame Sans-Gêne*, Mireille Darc se débat quant à elle avec une figure féminine stéréotypée très répandue dans la comédie : la « blonde idiote ». Dans son article, Marion Hallet étudie la manière dont cette star des années 1960-1970 subvertit la misogynie des films dans lesquels elle figure grâce à son jeu d'actrice, caractérisé par une distance parodique vis-à-vis de ce trope sexiste. Elle montre ainsi comment Mireille Darc réussit à rencontrer le succès grâce à une image complexe où le caractère conservateur du stéréotype est simultanément subverti par l'ironie avec laquelle la star se l'approprie. Cette analyse souligne également les effets ambivalents du contexte générique de la comédie sur la construction de l'image de Darc, puisque tout en permettant à l'actrice de mobiliser un jeu distancié qui la dissocie de ses personnages et lui permet de s'imposer comme le sujet plus que comme l'objet du rire, le ton léger et comique de ses films tempère en même temps le potentiel subversif de ses performances, rendant ainsi sa modernité plus acceptable.

Nouvelles générations

- 10 Les articles d'Alexandre Moussa, Anne Kaftal et Mary Harrod nous confrontent, en creux, à l'un des angles morts des comédies françaises : la place des femmes. Largement absentes, notamment car le genre les rejette souvent hors du champ de la séduction ou bien les relègue à la marge de récits dominés jusqu'alors par des hommes, souvent sous forme de duos, les femmes font une apparition plus notable dans les comédies françaises contemporaines à la faveur d'une nouvelle génération d'actrices, de réalisatrices et de personnages investissant toute la palette du genre, de la comédie d'auteur à la rom-com (Harrod 2012)³.
- 11 Moussa consacre son article au cas de Valérie Lemercier, figure exceptionnelle et en même temps charnière qui, comme Josiane Balasko, autre actrice-réalisatrice, a ouvert la voie à un renouveau du comique féminin, plus diversifié et pluriel, tant devant que derrière la caméra (*Comme t'y es belle !* de Lisa Azuelos, 2006 ; *Tout ce qui brille* de Géraldine Nakache et Hervé Mimran, 2009 ; *Sous les jupes des filles* d'Audrey Dana, 2014).

Il montre à travers l'analyse de son jeu et de sa *persona* les limites du pouvoir émancipateur de l'indocilité pour une star comique féminine. Avec *Palais royal !* (2005), son troisième film en tant que réalisatrice, Lemerrier amorce une mue en faisant de ce film une transition entre l'image de bourgeoise traditionnelle associée à ses débuts et une femme puissante et dynamique, sûre de sa séduction, qui se rebelle et devient sujet comique et non objet de dérision. Néanmoins, ce type de discours d'émancipation, qui correspond aussi au pouvoir acquis par Lemerrier au sein de l'industrie cinématographique, va vite laisser place à une féminité plus conventionnelle et la déstabilisation d'une femme au sommet, comme l'illustre l'échec de *100 % cachemire* (2013), qui souligne le prix à payer pour son indocilité. Son éviction de la présentation des César suite à son sketch sur Juliette Binoche, résume à elle seule cette trajectoire. Face à Binoche, figure ultra légitime du cinéma français, l'institution des César renvoie Lemerrier à son statut commercial et ampute l'édition DVD de la cérémonie de ce sketch, rognant littéralement les marges de liberté transgressives de l'actrice et plus encore de l'autrice.

- 12 À la fois représentative des nouveaux personnages féminins post-féministes contemporains et du développement intermédiatique de la comédie, qui voit affluer vers le cinéma de nouveaux talents issus du stand-up ou des fictions courtes télévisuelles, la percée au cinéma de Camille Cottin avec son personnage de « Connasse » dans la série du même nom (Canal +, 2013-2015), adaptée au cinéma avec *Connasse, princesse des cœurs* (Éloïse Lang, Noémie Saglio, 2015), est explorée par Anne Kaftal. Camille Cottin est ici analysée comme une figure ambiguë qui résout par son image les contradictions entre comique féminin transgressif et humour misogyne en faisant osciller la figure de la « Connasse » entre sujet et objet du rire, *empowerment* et essentialisation nostalgique. Ces ambivalences qui enrobent une figure très conservatrice d'un vernis d'ironie trompeuse sont au final représentatives des paradoxes du post-féminisme contemporain.
- 13 Mary Harrod explore une autre facette de ces personnages post-féministes, en se penchant sur les figures maternelles égoïstes dans les comédies françaises de la seconde moitié des années 2010, incarnées notamment par Julie Delpy, Catherine Deneuve et Marina Foïs, mais aussi Karin Viard, Virginie Efira et Juliette Binoche. Or là aussi, ce corpus fait apparaître une tendance, secondaire mais notable, de la comédie contemporaine française : l'incursion plus fréquente de stars féminines, « mais » souvent vieillissantes, qui déplace en partie l'incompatibilité supposée entre comique et glamour (Vincendeau 2012a) vers les ambivalences des figures maternelles, tout en redynamisant l'image de ces stars qui peuvent toucher un public plus large et jeune grâce à ces films. Harrod analyse les tensions entre les différentes facettes des modèles maternels post-féministes, notamment entre la mère « capable » et la « mère qui se comporte mal ». La première, très présente chez les réalisatrices françaises, est une maternité qui se conjugue avec la réussite professionnelle et la séduction, tandis que la seconde, modèle très influencé par les productions médiatiques anglophones, tend à neutraliser toute compatibilité entre sphère professionnelle et sphère privée pour raviver une vision essentialiste de la maternité. Cependant, l'autrice souligne à quel point la *persona* des actrices qui incarnent ces rôles apporte des nuances variées qui élargissent la palette des représentations de la maternité.

Intersectionnalité

- 14 Si les années 2000 sont marquées, sur les écrans comme sur la scène comique, par une présence croissante des humoristes féminines, ce sont aussi des figures issues des minorités qui renouvellent la comédie francophone (Quemener 2014 ; Moine 2015 ; Vincendeau 2015 ; Moine 2018). Les contributions de Marie-Cécile Henrion et Ash Kinney d'Harcourt s'intéressent quant à elles à des représentantes de la comédie contemporaine anglophone en adoptant une perspective intersectionnelle⁴. La première nous propose d'interroger la performance de stand-up de la comédienne homosexuelle australienne Hannah Gadsby pour qui « L'autodérision est l'expression d'une personne qui n'existe qu'à la marge. Ce n'est pas de l'humilité, c'est de l'humiliation. » Dans la mouvance de #MeToo, son spectacle *Nanette* (2018) est analysé par Henrion comme un discours qui remet le privé sur le devant de la scène politique. Pour ce faire, Gadsby se sert des codes du stand-up classique afin de mieux déconstruire les normes comiques et genrées par l'autodérision, tout en faisant de sa performance le lieu d'une solidarité avec son public plutôt que le théâtre de sa propre stigmatisation.
- 15 L'article de d'Harcourt nous emmène du côté de la télévision post-network des années 2010 où les personnes racisées acquièrent plus de visibilité. Elle étudie le cas de Mindy Kaling et d'Issa Rae, dont le succès est représentatif de cette tendance témoignant de changements industriels et socioculturels importants. Cet article analyse à la fois les représentations véhiculées par leurs séries: *The Mindy Project* (2012-2017) et *Insecure* (2016-) et la *persona* de ces deux showrunneuses qui sont à la fois les scénaristes, les productrices et les stars de ces productions. En croisant problématiques de genre et de race, elles réinventent le pouvoir féminin à partir d'un point de vue marginalisé leur permettant de remettre en cause les représentations hégémoniques jusqu'ici associées à ce type de série comique, à l'image de *Girls* (2012-2017).

Masculinités

- 16 À côté des nombreux travaux sur la comédie portant sur des stars féminines - ou sur des couples de stars, notamment ceux s'étant illustrés dans des comédies romantiques (Glitre 2006) -, un certain nombre d'études se sont penchées sur des stars comiques masculines et sur les représentations des masculinités dans la comédie. Sans doute en partie parce que des personnages hors-norme sont plus susceptibles d'être mis en avant dans le contexte de la comédie, ces études se sont notamment intéressées aux représentations de masculinités s'écartant des normes de genre dominantes - en particulier celles comportant une dimension *queer* (Doty 1993, Sanders 1995, Cohan 1999). Si ce champ de recherche s'est encore une fois focalisé d'abord sur le cinéma hollywoodien, des travaux l'ont enrichi en se tournant vers d'autres cinématographies. Des stars masculines françaises comme Jean Dujardin ont ainsi été analysées dans une perspective genrée (Chedaleux 2014, Cervulle 2015). Deux articles de ce numéro contribuent à cette dynamique en s'intéressant à Pierre Richard. Le fait que cet acteur français se soit illustré dans un registre burlesque n'est pas anodin : en privilégiant les personnages décalés, marginaux, hors-norme, ainsi que les performances physiques caractérisées par le débordement, l'excès ou l'échec, ce sous-genre de la comédie est particulièrement susceptible d'accueillir des masculinités s'écartant des normes

dominantes, ce qui explique sans doute en grande partie pourquoi il a souvent été étudié dans cette perspective⁵.

- 17 Dans sa contribution, Hélène Fiche replace le succès de Pierre Richard dans le contexte idéologique français des années 1970 marqué notamment par l'avènement de la « seconde vague » féministe, dont le projet de déconstruction des normes de genre favorise entre autres la mise en avant de masculinités non hégémoniques au cinéma. C'est ainsi que la figure du « gentil loser », incarnée alors par des acteurs comme Pierre Richard, Michel Blanc, Gérard Jugnot ou Jacques Villeret, va se complexifier significativement à cette période, et occuper le devant de la scène. À travers une comparaison entre les filmographies de Pierre Richard et de Michel Blanc, la chercheuse distingue deux versions de la figure du « gentil loser » dont la fonction idéologique est sensiblement différente. Si les deux acteurs se caractérisent par leur incapacité à incarner la masculinité hégémonique et offrent donc un spectacle du manque, de l'échec et de l'incomplétude, Pierre Richard incarne des personnages doux et innocents qui suscitent la sympathie du public et dont la masculinité alternative est finalement valorisée, alors que Michel Blanc joue au contraire des hommes antipathiques, pervers, caractérisés par une infériorité de classe, et dont la masculinité joue le rôle de repoussoir. Les films du premier, qui mettent en scène un « triomphe de l'homme doux », proposent ainsi une résolution magique des tensions de genre qui traversent la société française de l'époque, en « conciliant valeurs féministes et triomphe masculin », tandis que les films du second, qui s'acharnent sur ses personnages de « losers » de classe populaire, ont sans doute permis à une partie du public masculin de se « consoler » de leur sentiment de déclassement en riant d'un « inférieur » caricaturé à l'extrême.
- 18 Dans la même lignée, Adrien Valgalier se concentre quant à lui sur la *persona* de Pierre Richard afin d'en explorer toute la complexité. Attentif à la manière dont le jeu d'acteur de Richard (dans sa dimension corporelle et vocale notamment) contribue à sa composition de personnages masculins inadéquats et inadaptés qui dérogent aux normes de genre dominantes, l'article met également les enjeux genrés traversant le motif de la mascarade identitaire, récurrent chez la star, qui attire l'attention sur le caractère performatif du genre tout en posant la masculinité virile et hégémonique alors endossée par Richard comme une source de salut pour sa masculinité défaillante. Dans l'ensemble de sa contribution, et tout particulièrement lorsqu'il s'attarde sur les rapports de Pierre Richard aux autres hommes et aux femmes, l'auteur insiste sur la profonde ambivalence de sa *persona* qui oscille entre subversion des normes de genre et renforcement de la masculinité hégémonique, entre exploration d'une masculinité alternative, douce et égalitaire, et réaffirmation de la domination masculine.
- 19 Enfin, dans un tout autre contexte historique et culturel, Yung-Hang Lai se penche sur la signification idéologique de la *persona* de Wang Baoqiang dans des comédies chinoises sorties au tournant des années 2010 : *Lost on Journey* (2010) et *Lost in Thailand* (2012). Après avoir rappelé la place qu'occupe la figure de l'« homme-enfant » dans la filmographie de l'acteur, l'article explore la fonction ambivalente que joue cette masculinité infantile dans les deux comédies en question. L'auteur montre ainsi que, contrairement à la version hollywoodienne de cette figure, essentiellement régressive, la version de l'homme-enfant incarnée ici par Wang Baoqiang est le vecteur d'une critique politique, dans la mesure où elle contribue à dans ces films à une remise en question du modèle hégémonique de masculinité néolibérale qui domine le paysage

idéologique chinois du début du xx^e siècle. En effet, si les personnages d'homme-enfant « plouc » incarnés par Baoqiang sont indéniablement construits dans une certaine mesure comme l'objet du rire, ils incarnent en même temps un modèle de vertu et d'altruisme que ces films valorisent contre la masculinité repoussoir des hommes de classe moyenne incarnés par Xu Zheng, qui personnifient les valeurs néolibérales. Tout en soulignant ainsi le potentiel subversif de cette masculinité comique, Yung-Hang Lai pointe cependant ses limites politiques. En effet, dans la mesure où l'altruisme de l'homme-enfant renvoie moins ici au socialisme qu'à la tradition confucéenne, ce personnage ne destitue pas fondamentalement l'homme entrepreneur néolibéral de sa position hégémonique, mais complète plutôt sa masculinité, en lui permettant de se racheter et de trouver un équilibre entre carrière et vie de famille. Dans ces films où l'harmonie sociale a remplacé la lutte des classes, la masculinité alternative de Baoqiang participe donc tout autant à une critique de la masculinité hégémonique qu'à sa réaffirmation.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE Mikhaïl (1970), *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard.
- BARROT Olivier et Raymond CHIRAT (1985), *Les Excentriques du cinéma français*, Paris, Henri Veyrier.
- BLOT Aurélie (2010), « Lucille Ball, the Queen of Show Business versus Lucy Ricardo, the Failed Actress », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2010, mis en ligne le 15 avril 2011, consulté le 03 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5050> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.5050>.
- CERVILLE Maxime (2015), « Masculinité hégémonique et hégémonie masculine : la construction audiovisuelle des rapports de genre », in Maxime CERVILLE, Patrick FARGES, Anne-Isabelle FRANÇOIS (dir.), *Marges du masculin : Exotisation, déplacements, recentrements*, Paris, L'Harmattan, p. 29-49.
- CHEDALEUX Delphine (2014), « Déclinaisons de la masculinité dans les comédies françaises : le cas Jean Dujardin », *Mise au point* [En ligne], 6.
- COHAN Steven (1999), « *Queering the Deal: On the Read with Hope and Crosby* » [1999], in Frank KRUTNIK (dir.), *Hollywood Comedians: The Film Reader*, Londres, Routledge, 2003, p. 155-166
- CURRY Ramona (1996), *Too Much of a Good Thing: Mae West as Cultural Icon*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DI BATTISTA Maria (2001), *Fast-Talking Dames*, New Haven/Londres, Yale University Press.
- DOTY Alexander (1990), « The Cabinet of Lucy Ricardo: Lucille Ball's Star Image », *Cinema Journal*, 29(4), p. 3-20.
- DOTY Alexander (1993), « The Gay Straight Man: Jack Benny and The Jack Benny Program », in *Making Things Perfectly Queer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 63-80.

- GLITRE Kathrina (2006), *Hollywood Romantic Comedy: States of the Union, 1934-65*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- HAMILTON Mary Beth (1996), *The Queen of Camp: Mae West, Sex, and Popular Culture*, Londres, Pandora.
- HARROD Mary (2012), « The réalisatrice and the rom-com in the 2000s », *Studies in French Cinema*, volume 12 n° 3.
- HENDLER Jane (2004), « Contesting the feminine mystique: Rosalind Russell, Auntie Mame and gender performativity », in Andy WILLIS (dir.), *Film Stars: Hollywood and Beyond*, Manchester/ New York, Manchester University Press, p. 25-50.
- HENNEFELD Maggie & Nicholas SAMMOND (dir.) (2020), *Abjection Incorporated Mediating the Politics of Pleasure & Violence*, Durham & Londres, Duke University Press.
- HENNEFELD Maggie (2018), *Specters of Slapstick and Silent Film Comediennes*, New York, Columbia University Press.
- HOROWITZ Susan (1997), *Queens of Comedy: Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnett, Joan Rivers, and the New Generation of Funny Women*, Londres, Routledge.
- KORD Susanne & Elisabeth KRIMMER (2005), *Hollywood Divas, Indie Queens & TV Heroines: Contemporary Screen Images of Women*, Lahnam, Rowman & Littlefield. KRUTNIK Frank (2000), *Inventing Jerry Lewis*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press.
- KRUTNIK Frank (2002), « Sex and Slapstick : The Martin & Lewis Phenomenon », in Murray POMERANCE (dir.), *Enfant Terrible ! : Jerry Lewis in American Film*, New York, New York University Press.
- LANDAY Lori (1998), *Madcaps, Screwballs, and Con Women: The Female Trickster in American Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- LANDAY Lori (2017), « Lucille Ball and the Lucy Character: Familiarity, Female Friendship, and the Anxiety of Competence », in Linda MIZEJEWSKI et Victoria STURTEVANT (dir.), *Hysterical! Women in American Comedy*, Austin, University of Texas Press, p. 137-163.
- LE GRAS Gwénaëlle (2014a), « Bourvil ou le tempo rubato paysan d'immédiat après-guerre », *Théorème*, Presses Sorbonne Nouvelle, tome « Voyez comme on chante ! Films musicaux et cinéphilies populaires en France (1945-1958) », revue n° 20, p. 67-74.
- LE GRAS Gwénaëlle (2014b), « Bourvil ou les enjeux socioculturels du comique paysan de l'immédiat après-guerre », *Humoresques*, tome « Le Rire du pauvre », n° 40, p. 87-98.
- MACÉ Éric (2007), « Des "minorités visibles" aux néostéréotypes », *Journal des anthropologues*, Hors-série, p. 69-87.
- MACÉ Éric (2010), « Rions des stéréotypes », *Poli*, n° 2, p. 17-25.
- MASK Mia (2009), *Divas on Screen: Black Women in American Film*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- MELLENCAMP Patricia (1986), « Situation Comedy, Feminism, and Freud: Discourses of Gracie and Lucy » [1986], in Jeremy G. BUTLER (dir.), *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, Detroit, Wayne State University, 1991, p. 316-332
- MELLENCAMP Patricia (1992), « Lucille Ball and the Regime of Domiculture » [1992], in Frank KRUTNIK (dir.), *Hollywood Comedians: The Film Reader*, Londres, Routledge, 2003, p. 133-144.

- MIZEJEWSKI Linda (2007), « Queen Latifah, unruly women, and the bodies of romantic comedy », *Genders*, 46.
- MIZEJEWSKI Linda (2014), *Pretty/Funny: Women Comedians and Body Politics*, Austin, University of Texas Press.
- MIZEJEWSKI Linda & Victoria STURTEVANT (dir.) (2017), *Hysterical!: Women in American Comedy*, Austin, University of Texas Press.
- MOINE Raphaëlle (2012), « Genre, *gender* et acteurs de seconds rôles : Pauline Carton, Saturnin Fabre et la comédie populaire des années 1930 », in Gwénaëlle LE GRAS, Delphine CHÉDALEUX (dir.), *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*, Rennes, PUR, p. 157-171.
- MOINE Raphaëlle (2015), « *Contemporary French Comedy as Social Laboratory* », in Alistair FOX, Michel MARIE, Raphaëlle MOINE, Hilary RADNER (dir.), *A Companion to Contemporary French Cinema*, Malden (Mass.), Wiley-Blackwell, p. 233-255.
- MOINE Raphaëlle (2018), « Stereotypes of Class, Ethnicity and Gender in Contemporary French Popular Comedy: From *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) and *Intouchables* (2011) to *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* (2014) », *Studies in French Cinema*, vol. 18, n° 1, p. 36-51.
- MURRAY Susan (2005), *Hitch Your Antenna to the Stars: Early Television and Broadcast Stardom*, New York, Routledge, p. 139-184.
- PATTERSON Eleanor (2012), « Fracturing Tina Fey: A Critical Analysis of Postfeminist Television Comedy Stardom », *The Communication Review*, 15(3), p. 232-251.
- QUEMENER Nelly (2014), *Le Pouvoir de l'humour. Politiques des représentations dans les médias en France*, Paris, Armand Colin, coll. « Médiacultures », 2014.
- PETERSEN Christina G. (2019), *The Freshman: Comedy and Masculinity in 1920s Film and Youth Culture*, New York, Routledge.
- RAPF Joanna E. (1993), « Comic Theory from a Feminist Perspective: A Look at Jerry Lewis » [1993], in Frank KRUTNIK (dir.), *Hollywood Comedians: The Film Reader*, Londres, Routledge, 2003, p. 145-154.
- ROBERTSON Pamela (1996), *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Londres, I. B. Tauris.
- ROWE KARLYN Kathleen (1995), *The Unruly Woman : Gender and the Genres of Laughter*, Austin, University of Texas Press.
- ROWE KARLYN Kathleen (1997), « *The Detective and the Fool: or, The Mystery of Manhood in Keaton's Sherlock Jr.* », in Andrew HORTON (dir.), *Buster Keaton's Sherlock Jr.*, New York, Cambridge University Press.
- SANDERS Jonathan (1995), *Another Fine Dress: Role-Play in the Films of Laurel and Hardy*, Londres, New York, Continuum (formerly Cassell Academic).
- VINCENDEAU Ginette (2012a), « Brigitte Bardot, ou le « problème » de la comédie au féminin », *CiNéMAS*, vol. 22, n° 2-3, « Genre/Gender », p. 13-34.
- VINCENDEAU Ginette (2012b), « Fernandel : de l'innocent du village à « Monsieur tout le monde », in Gwénaëlle LE GRAS, Delphine CHÉDALEUX (dir.), *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*, Rennes, PUR, p. 133-155.

VINCENDEAU Ginette (2015), « *From the Margins to the Center. French Stardom and Ethnicity* », in Alistair FOX, Michel MARIE, Raphaëlle MOINE, Hilary RADNER (dir.), *A Companion to Contemporary French Cinema*, Wiley/Blackwell, p. 547-569.

WAGNER Kristen Anderson (2018), *Comic Venus: Women and Comedy in American Silent Film*, Detroit, Wayne State University Press, 2018.

WHITE Rosie (2016), « *Funny peculiar: Lucille Ball and the vaudeville heritage of early American television comedy* », *Social Semiotics*, 26(3), p. 298-310.

NOTES

1. Notamment sur Lucille Ball (Doty 1990, Mellencamp 1991, 1992), qui est peut-être l'actrice comique la plus étudiée (voir par ex. Horowitz 1997, Murray 2005, Blot 2010, White 2016, Landay 2017).
2. C'est-à-dire « éloignée du centre », à la fois au sens d'un écart vis-à-vis des normes dominantes et au sens d'une position secondaire au sein de la distribution (actrice de seconds rôles).
3. Sur les stars comiques féminines contemporaines en contexte états-unien, voir notamment Kord & Krimmer 2005 ; Patterson 2012 ; Mizejewski 2014 ; Hennefeld & Sammond 2020.
4. Voir également Mizejewski 2007 ou Mask 2009.
5. Outre les travaux cités plus haut sur les représentations des masculinités dans le cinéma burlesque de la période muette, voir par exemple les travaux consacrés à une star telle que Jerry Lewis (Rapf 1993 ; Krutnik 2000, 2002).