

Université de Montréal

**Le stéréotype, un vecteur hégémonique :
Une analyse intertextuelle au sein du répertoire cinématographique nord-américain**

**par
Gautier Poullet**

Département de Communication
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et des Sciences
En vue de l'obtention du grade de Maîtrise
En M.Sc. Sciences de la communication
Option communication médiatique

Août 2012

© Gautier Poullet, 2012

Université de Montréal
Faculté des Arts et des Sciences

Ce mémoire intitulé :

Le stéréotype, un vecteur hégémonique :
Une analyse intertextuelle au sein du répertoire cinématographique nord-américain

Présenté par :

Gautier Pouillet

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Chantal Benoît-Barné, présidente-rapporteuse

Line Grenier, directrice de recherche

Dominique Meunier, membre du jury

RÉSUMÉ

Le stéréotype, représentation caricaturale sur un groupe social, est dénoncé tout le temps mais présent partout. Les diverses productions culturelles auxquelles nous sommes quotidiennement confrontés, des émissions télévisées aux articles politiques, du discours quotidien aux films hollywoodiens, participent à reproduire ces représentations caricaturales. La persistance de certaines représentations, non perçues comme stéréotypées, participent à des processus de stéréotypification : par leur récurrence et leur évidence, elles sont posées comme allant de soi, comme le reflet objectif d'une réalité tangible. Sous cette catégorisation qui est parfois questionnée dans la sphère publique, ce n'est pas la validité d'existence de ce classement qui est remise en cause mais la volonté d'appréhender le caractère véritable des qualités essentialistes de ce que l'on regroupe sous une étiquette. Or, le stéréotype, malgré sa capacité à revendiquer une universalité, est le fruit d'un travail culturel, historiquement et politiquement construit. De fait, le stéréotype est un vecteur hégémonique qui peut traduire des tendances idéologiques dominantes sous-jacentes à son expression : il incarne la façon dont sont légitimées et naturalisées ces représentations à un moment donné et dans une conjoncture particulière.

Je tenterai de définir théoriquement dans ce mémoire le stéréotype au sein du discours social et plus particulièrement au sein des mediacultures. J'investiguerai sa circulation, son caractère politique, son incidence normative et, par corrolaire, sa fonction hégémonique.

Puis, à l'aide d'une analyse intertextuelle critique, je tenterai empiriquement de discerner les stéréotypes et les idéologies qui les sous-tendent au sein de trois comédies romantiques hollywoodiennes. A partir de l'observation de ces productions culturelles de divertissement, ce travail m'amènera à dégager deux idéologies prégnantes - l'idéologie capitaliste et l'idéologie patriarcale - ; sous-tendues par un ensemble d'autres idéologies qui, d'une façon ou d'une autre, rejoignent les principales : idéologie de la masculinité, de l'hétérosexualité, d'un idéal socio-économique, etc.

Mots-clé : stéréotypes, hégémonie, discours social, analyse intertextuelle, idéologies, comédies romantiques

ABSTRACT

Stereotypes, caricatural representations about social groups, are always denounced, still present everywhere. The diverse cultural productions surrounding us everyday, from tv shows to politic articles, from everyday life discourse to hollywood movies, contribute to reproduce these caricatural representations. This persistence of certain representations – unperceived as stereotypical – participate in stereotypical process : by their recurrence and supposedly evident nature, they seem taken-for-granted, as an objective mirror of a tangible reality. Even if this categorisation is sometimes questioned, it is not the nature of this classification that is called into question but which essentialist qualities, which true inherent characteristics, should be enumerate under this label. Yet, the characteristics presented by the stereotype are not universal : this is the work of an ongoing, historical, cultural and political construction. Thus, the stereotype is an hegemonic vehicule which translates ideological trends underlying its expression : it embodies the ways by which are legitimized and naturalized these representations in a specific context.

In this paper, I shall define theoretically the stereotypes and probe how function their underlying ideologies within social discourse, and more precisely within mediacultures. I shall investigate their political nature, normative impacts and ideological functions.

Then, using a critical intertextual approach, I will try to detect empirically which stereotypes and ideologies are pregnant in three hollywood romantic comedies. From the observation of this cultural prouctions of entertainment, I will extricate two main ideologies : one capitalistic and one patriarchal; which will lead to underline other underneath but linked ideologies of heterosexuality, masculinity, socio-economic ideal, etc.

Keywords : stereotypes, hegemony, social discourse, intertextual analysis, ideologies, romantic comedies

TABLE DES MATIÈRES

1. INTRODUCTION	9
2. CADRAGE THÉORIQUE DU STÉRÉOTYPE	12
2.1. DÉFINIR LE STÉRÉOTYPE	12
2.1.1. <i>Un processus d'organisation</i>	12
2.1.2. <i>Un raccourci</i>	14
2.1.3. <i>Un objet politique</i>	14
2.1.4. <i>Un exemple</i>	17
2.2. CIRCULATION & EFFETS DE LA STÉRÉOTYPIE	19
2.2.1. <i>La théorie du discours social</i>	19
2.2.2. <i>Médiacultures</i>	28
2.3. SYNTHÈSE DU CHANTIER THÉORIQUE	31
3. MÉTHODOLOGIE	32
3.1. LE STÉRÉOTYPE DANS LA FICTION	32
3.1.1. <i>Types et stéréotypes</i>	32
3.1.2. <i>La figure</i>	33
3.2. UN TERRAIN : LES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES NORD-AMÉRICAINES	34
3.2.1. <i>Pourquoi les œuvres cinématographiques ?</i>	34
3.2.2. <i>Plus précisément sur le genre</i>	34
3.2.3. <i>Intérêt du répertoire nord-américain</i>	36
3.3. CORPUS ET MODALITÉS D'ANALYSE	37
3.3.1. <i>Modalités concrètes de l'analyse</i>	37
3.3.2. <i>Un mot sur l'observateur</i>	40
4. ANALYSE	41
4.1. RÉSUMÉ DES FILMS	41
4.1.1. <i>Something Borrowed</i>	42
4.1.2. <i>Friends with benefits</i>	43
4.1.3. <i>Crazy, Stupid, Love</i>	45
4.2. PRÉCISIONS SUR LA TERMINOLOGIE IDÉOLOGIQUE	47
4.2.1. <i>Idéologie patriarcale</i>	47
4.2.2. <i>Idéologie capitaliste</i>	48
4.3. LES FIGURES DE LA MASCULINITÉ	49
4.3.1. <i>Le gendre idéal, l'héritier du prince charmant</i>	49
4.3.2. <i>The douchebag</i>	55
4.3.3. <i>Le meilleur ami gay</i>	57
4.4. LES FIGURES DE LA FÉMINITÉ	61
4.4.1. <i>La princesse moderne</i>	61
4.4.2. <i>La célibataire névrosée</i>	62
4.4.3. <i>La mère indigne</i>	63
4.5. LE COUPLE IDÉAL	66
4.5.1. <i>L'idéal d'un amour romantique</i>	66
4.5.2. <i>Vers un idéal hétérosexuel : le mariage</i>	69

4.5.3. *Un idéal socio-économique*70

4.5.4. *« Thirtysomethings » : un idéal et une limite*75

6. DISCUSSION ET CONCLUSION **81**

MÉDIAGRAPHIE..... **86**

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui, de près ou de loin, m'ont permis de m'expatrier deux ans au Québec et sans qui cette magnifique aventure humaine n'aurait pu avoir lieu : je pense en particulier à Aurélie Tavernier et à Mary Castel dont les recommandations m'ont permis d'intégrer l'Université de Montréal.

Je remercie également mes amis, du Québec et de France, qui m'ont permis (parfois malgré eux) de nourrir ma réflexion pour ce projet.

J'ai une pensée particulière pour mes camarades chercheurs du très *select* Cercle de l'Obscurantisme Goffmanien. Je leur souhaite beaucoup de réussite pour le futur.

Je remercie plus spécifiquement les amis toujours présents lors de la rédaction de ce mémoire et qui m'ont apporté un soutien indéfectible quoique teinté d'inquiétude : un merci plus particulier à mes colocataires Allyson Dimino et Sabrina Lorier, et à Samantha Kerdine qui jamais ne désarmèrent à me pousser au travail et à m'encourager pendant ce laborieux exercice !

Merci à Sandy Deloffre qui, malgré une piètre maîtrise de la langue française, a tenté en vain de corriger une partie de ce mémoire. Mais surtout, merci à elle pour son appui moral continu, son humour potache et son autoritarisme mou qui m'ont accompagné fidèlement tout au long de cette année.

Je remercie mes parents à qui je dois tout.

Enfin et surtout, je remercie Line Grenier, directrice de cette recherche, dont la patience inébranlable, la disponibilité constante, l'enthousiasme éternel et la passion communicative m'ont porté jusqu'à l'aboutissement de ce mémoire.

Le stéréotype, un vecteur hégémonique : Une analyse intertextuelle au sein du répertoire cinématographique nord-américain

Hollywood infected your brain
You wanted kissing in the rain
Living in a movie scene
Puking American dreams
I'm obsessed with the mess that's America
HOLLYWOOD – MARINA AND THE DIAMONDS

1. Introduction

Une large part des productions culturelles me semble investie par des représentations caricaturales sur la société et sur ses membres. C'est notamment sous la forme de stéréotypes que ces représentations deviennent visibles : au-delà de la singularité des personnages présentés, ceux-ci revêtent souvent les mêmes stigmates et objectivent une certaine conception des individus qu'ils incarnent. Pour prendre l'exemple du cinéma, les figures du gay efféminé, du politicien corrompu, de la femme d'affaire, impitoyable carriériste, ou encore du chômeur parasite apparaissent régulièrement comme le reflet de l'identité intrinsèque des groupes sociaux qu'elles prétendent dépeindre.

La narration, enfermée dans des contraintes techniques et financières, ne peut se soustraire complètement d'une certaine typification. Pour faire sens, toute fiction doit poser les jalons d'un cadre de référence dans lequel développer l'histoire. Néanmoins, ces caractéristiques stéréotypées, prêtées à certains groupes sociaux, existent en dehors d'un cadre fictionnel et d'une nécessité scénaristique. Il existe une reprise de ces attributs figés dans une pluralité médiatique : de la presse écrite aux conversations quotidiennes, il est aisé de percevoir la circulation de ces représentations

sous des formes différentes mais qui participent à la même stéréotypification. Ces représentations caricaturales dépassent de loin le seul domaine du divertissement et irriguent l'ensemble de la société.

Cette reprise plurimédiatique souligne que les caractéristiques toujours accolées aux mêmes groupes sont peu remises en cause et, de fait, sans doute partagées par une majorité d'individus. Cette idée d'un partage des représentations à une échelle vaste questionne la fonction de ces stéréotypes : dans quelle mesure, l'authenticité et l'évidence supposée que postulent ces représentations ont une incidence sur la société et sur les groupes qui la composent ? Comment la prétendue acuité des stéréotypes – non perçus comme tels - concourt-elle à performer quelque chose en dehors des productions culturelles ? Je ne suppose pas ici l'existence d'une influence descendante et linéaire de productions culturelles qui viseraient à imposer ces représentations sur des publics naïfs et dépourvus d'esprit critique. Je ne chercherai pas à circonscrire le point d'origine d'apparition des stéréotypes, à pointer du doigt un coupable responsable de leur création ; mais j'essaierai plutôt de comprendre par quels mécanismes circulatoires - diffus et inoriginés – se stabilisent des objets stéréotypés par une intertextualité globale.

En outre, observer la circulation et l'acceptation des stéréotypes, c'est, par corollaire et à partir de ce point d'ancrage, s'interroger sur les ramifications idéologiques et normatives qu'ils peuvent présenter. En effet, si, comme je le postule, la force des stéréotypes repose précisément sur le consensus qui semble s'opérer autour de lui ; c'est donc qu'il incarne, à un moment donné, la façon dont la société perçoit certains groupes sociaux.

Mes objectifs analytiques seront donc de cerner une récurrence stéréotypique au sein de plusieurs œuvres cinématographiques pour établir un répertoire non-exhaustif de stéréotypes qui me semble significatif. A partir de ce repérage, j'entreprendrai de cartographier les normes les plus socialement représentatives et d'observer certaines tendances hégémoniques en vigueur dans un contexte socio-historique particulier : celui de la société occidentale contemporaine de ce début de siècle et plus particulièrement de la société nord-américaine actuelle.

L'intérêt d'une telle démarche réside dans une volonté de mettre en relief, d'une part, le caractère polymorphe et volatil des stéréotypes qui circulent dans le discours social et qui n'apparaissent pas aussi grossièrement que ce que l'on pourrait imaginer. D'autre part, par les stéréotypes, cette recherche souhaite apprécier l'infiltration d'idéologies dans la sphère publique par des biais *a priori* anodins et coutumiers (ici des comédies romantiques) : je tenterai, par cette initiative, de remettre en perspective la légitimité d'un certains nombres de ces représentations pour en souligner la relativité.

Pour ce faire, en articulant des approches issues des disciplines de la communication, de la linguistique et des *cultural studies*, je définirai d'abord ce que le terme stéréotype recouvrera ici : un objet qui s'ancre dans des dispositions innées à la classification, participe à créer des représentations du réel et possède une incidence politique soutenue par des facteurs d'évidence et de jugements de valeur. En second lieu, je me pencherai sur la façon dont le stéréotype peut se comprendre comme l'un des lieux prépondérants par lequel saisir et observer les tendances hégémoniques qui se jouent dans une conjoncture et une société particulières. Je m'interrogerai ensuite sur le rôle de la récurrence comme facteur de stabilisation et de normativité du stéréotype. Puis, j'établirai le cadre méthodologique et empirique qui me permettra d'observer les stéréotypes dans quelques œuvres cinématographiques, au travers d'une perspective textuelle et à partir des approches épistémologiques que j'aurai préalablement invoquées. Enfin, en privilégiant certaines avenues théoriques dégagées dans la revue de la littérature, je m'attèlerai à l'analyse de trois comédies romantiques hollywoodiennes pour tenter de percevoir quels stéréotypes et, par eux, quelles tendances hégémoniques sont prégnantes dans cette conjoncture nord-américaine, et plus largement occidentale, de ce début du 21^e siècle.

2. Cadrage théorique du stéréotype

2.1. Définir le stéréotype

Avant de s'aventurer à décrypter ce que révèlent les stéréotypes, il faut préalablement établir un cadre théorique pour comprendre ce que l'on entend par cette appellation et évaluer leurs rôles.

Dans son ouvrage *The Matter Of Images*, Richard Dyer s'intéresse aux différentes incarnations archétypiques des homosexuels au cinéma. Il emprunte à Walter Lippmann sa définition du stéréotype, soit : « (i) an ordering process, (ii) a 'short cut', (iii) referring to 'the world', (iv) expressing 'our' values and beliefs » (Lippmann, cité par Dyer, 2003, p12).

C'est à partir de cette première définition et en élargissant à d'autres définitions issues de la littérature sur le sujet que je tenterai ici de broser un portrait du stéréotype.

2.1.1. Un processus d'organisation

Le stéréotype relève en premier lieu d'un processus d'organisation, c'est à dire de la faculté des humains à faire sens de leur environnement en le catégorisant, en le modélisant, en le classifiant. Certains auteurs, à l'instar de Schiappa (2003), enracinent cette disposition à la classification dans une origine biologique. En effet, cette capacité serait le résultat d'un processus parfois conscient mais également « *inconscient et subconscient* » (Schiappa, 2003, p.13). Cette disposition humaine à la classification procéderait d'un mécanisme inné : dans sa plus simple expression, elle permet de différencier le similaire de l'altérité et ainsi d'associer à chaque catégorie une valeur positive ou négative. Ce que fait cette catégorisation, c'est de contenir dans des unités cognitives facilement manipulables « *la variabilité de l'infinité et de la richesse du monde* » (Tyler, cité par Schiappa, 2003, p.15). On retrouve ici l'idée de Dyer (2003), selon laquelle la classification - de laquelle le stéréotype tire son existence - permet de faire sens de la réalité sociale en regroupements supposément homogènes. Le stéréotype peut donc s'envisager comme une classification extrême qui permet de simplifier un réel complexe.

2.1.1.1 Une représentation du réel

Pour comprendre comment le stéréotype fonctionne comme une classification extrême, il faut le rapprocher de la notion de représentation. Je l'aborderai ici à l'aune du courant constructionniste.

Si l'être humain catégorise le réel de manière innée pour en faire sens, cela ne dit pas comment cette catégorisation se traduit concrètement. C'est notamment par le langage que s'exprime cette disposition : il regroupe, sous des vocables plus ou moins génériques, des ensembles d'objets ou de faits. Ces objets ou ces faits, sous son joug, présentent une unicité qu'ils n'auront jamais vraiment tout à fait : ils seront tout au plus similaires. Deux faits semblables ne seront jamais identiques : ils souffriront toujours une disparité temporelle, spatiale, contextuelle. De même, deux objets produits en série afficheront une similitude mais ne seront jamais rigoureusement identiques. Or, le langage opère précisément ce travail d'assimilation : deux tables esthétiquement opposées seront toujours dépeintes sous le vocable « table » ; deux guerres seront toujours des guerres alors que les contextes qui les engendrent peuvent présenter une asymétrie considérable.

Le langage regroupe, hiérarchise et procède donc à une classification qui permet de faire sens facilement du monde, pour soi et vers autrui. Or, cette signifiante n'intervient qu'à la suite d'un travail social et culturel : celui de la représentation. Ce n'est que par ces pratiques symboliques de représentations que l'être humain peut faire sens de son environnement à travers des signes. C'est pour remplir des fonctions humaines de communication ou de réflexion que les choses possèdent des systèmes qui les représentent et les chargent de sens (Hall, 2001).

Le stéréotype, de ce point de vue, opère de façon similaire : il organise la réalité sociale sous l'apparence d'une forme figée et circonscrite. Il regroupe sous la même bannière des occurrences sociales dont l'unicité n'est que le fruit d'un travail symbolique de représentation. Le stéréotype permet de représenter le réel et d'en tirer un sens particulier, alors même que ce qu'il représente est plus complexe que l'apparence qu'il se donne et qu'aucun principe d'immanence ne détermine *a priori* les attributs de son objet.

2.1.2. Un raccourci

En classifiant le réel, le stéréotype agit donc comme un raccourci (« a short cut ») vers une réalité complexe. Chaque stéréotype condense à lui seul une vaste gamme de connotations (Dyer, 2003). En prenant l'exemple du stéréotype de la blonde, Perkins observe que la simplicité apparente de cette appellation convoque de nombreuses connaissances sur notre réalité sociale, implicites mais évidentes à la simple énonciation de « la blonde » :

To understand what is meant by that, implies a great deal more than hair colour and intelligence. It refers immediately to her sex, which refers to her status in society, her relationship to men, her inability to behave or think rationally, and so on. In short, it implies knowledge of a complex social structure. (Perkins, cité par Dyer, 2003, p.13)

En cela, le stéréotype se distingue de l'idée reçue qui devient signifiante par les éléments qu'elle énonce. Une idée reçue peut être comprise sans qu'une connaissance approfondie d'une réalité sociale soit nécessaire. Le stéréotype invoque et fait tenir ensemble tacitement plusieurs éléments que seule la possession d'un bagage socio-culturel particulier permet de décrypter. C'est ce que met en lumière Amossy en prenant l'exemple du « juif cupide » :

Le stéréotype n'a pas à formuler d'opinion : il consiste en un schème, ou une image qui attribue un ensemble de traits (avarice, cupidité) à la catégorie des Juifs sans que la « vérité générale » sur laquelle il repose ait à être énoncée sous la forme de pensée explicite. (Amossy, 1991, p.33)

Le stéréotype véhicule ainsi des régimes de valeurs et de croyances associés silencieusement à un objet. En le décortiquant, il montre comment la société se perçoit : hiérarchie des groupes sociaux qui la composent, opposition du normal et de l'anormal, prévalence de modes de vie plutôt que d'autres, etc. En dépliant le stéréotype, on peut ainsi sonder l'état d'une société particulière dans une temporalité précise. En d'autres termes, faire état de son idéologie : c'est ce que je développerai plus en détail dans les prochains paragraphes.

2.1.3. Un objet politique

Interroger le stéréotype, c'est poser la question du « bon sens » et de l'expérience : il existe des femmes ultra-carriéristes, des hommes adultères, des femmes mauvaises en mathématiques, des musulmans extrémistes, des délinquants issus de l'immigration, des espions russes, des supporters de

football violents, des voitures qui brûlent dans les banlieues, des politiciens véreux, etc. On en a déjà vu, on en a déjà fait l'expérience, c'est arrivé. Alors, peut-on parler de stéréotypes dès lors que cela existe ? Appréhender des discours sous l'angle de la stéréotypie, serait-ce simplement un déni de réalité ? Les stéréotypes sont-ils simplement une retranscription, condensée mais fidèle, de la réalité du monde ?

Ces questions soulèvent plusieurs points fondamentaux pour comprendre le caractère politique de la stéréotypie : d'une part, la place de l'évidence ; d'autre part, les jugements de valeurs.

2.1.3.1 La place de l'évidence

Le stéréotype est une représentation caricaturale d'un groupe ou d'un aspect de la réalité. Il greffe à son objet des caractéristiques outrancières et réductrices sous le registre de l'évidence. Comme le souligne Hall (2002), le stéréotype attribue partialement ces caractéristiques dont ni les conditions d'émergence, ni la légitimité, ne sont plus questionnées. Ces attributs sont perçus comme des qualités intrinsèques de l'objet dépeint. C'est sur principe d'une évidence naturelle que reposent, par exemple, les discours d'extrême droite : sous couvert de présenter une vérité générale qui fait appel au bon sens, il s'agit, en réalité, d'une opinion. Ces vérités générales assènent sans argumentation, ni preuve : elles sont *a priori* vraies, par une évidence héritée d'une tradition discursive :

[L'évidence] inscrit les discours dans un savoir absolu, accepté par tous, toujours vrai, qui ne peut être contredit sans me mettre en cause, du même coup, le plus élémentaire bon sens, le sens commun, le savoir ordinairement partagé. Cet effet (...) donne le discours politique comme un discours de bon sens, comme s'il était simple et facile, spontané, de concevoir l'organisation sociale. (Souchard & al., 1997, p22).

Le stéréotype - dont se nourrissent les discours politiques des extrêmes - fonctionne sur le même mécanisme d'évidence à propos des caractéristiques qu'il accole à un groupe. Or, l'attribution de ces caractéristiques est uniquement le fruit d'une représentation particulière élaborée par un travail culturel et social.

De fait, le stéréotype agit comme un succédané d'expérience. C'est ce précédent, signifiant, filtrant notre perception du réel, qui rend le stéréotype politique parce qu'il contraint, normalise des pratiques. C'est en présentant son objet comme une représentation objective du réel, en prétendant

rendre évidentes et absolues ces caractéristiques, que le stéréotype devient un objet politique : il engendre des comportements et des actions, au regard de la perception que l'on a de l'objet à travers sa stéréotypification.

2.1.3.2. Contextes historiques et régimes de vérité

En faisant appel au registre de l'évidence par l'intermédiaire du bon sens, le stéréotype revendique une certaine objectivité. Mais si l'évidence se construit culturellement, par corrolaire, la vérité sur laquelle le stéréotype s'appuie relève elle aussi d'une conjoncture particulière.

Foucault, en s'intéressant au savoir, suggère que les discours ne peuvent être considérés comme « *vrais* » de manière atemporelle. Les discours, les termes qui le composent, ne se chargent de sens que selon des conjonctures particulières. Chaque époque et chaque société façonnent à leur manière le sens que recouvre l'appellation des phénomènes qui s'y produisent. Ces conceptions ne sont mises en œuvre qu'au travers de « *technologies et de stratégies d'application, dans des situations particulières, des contextes historiques et des régimes institutionnels* » (Hall, 2001, pp.42-51) qui régissent et qui définissent cette vérité discursive. C'est pour cette raison que Foucault souligne qu'il n'existe pas une vérité mais des *régimes de vérité* : ce que nous percevons comme vrai ne peut se comprendre qu'au sein d'une conjoncture précise dans laquelle s'exprime cette vérité. Il n'existe pas de vérité inhérente aux choses ou aux événements sans le recours à un ensemble de systèmes qui visent à les établir. De fait, tout discours de vérité peut s'envisager comme un outil politique. En dissociant le vrai du faux, les discours de vérité configurent des représentations qui conditionnent des effets et des actions. (*Ibid.*)

En observant le stéréotype grâce à cette approche, on comprend que le stéréotype opère au sein du discours social comme un promoteur de vérité. En stigmatisant par le recours à l'évidence – une évidence posée comme naturelle et intemporelle - le stéréotype préside à des effets sur certains groupes sociaux alors que sa légitimité n'est acquise qu'à l'aune de nombreuses stratégies politiques, temporellement situées.

2.1.3.3. Le jugement de valeur comme catalyseur de l'évidence

Par ailleurs, que soulèverait l'évidence seule comme problématique ? Aucune : si le stéréotype agissait uniquement comme un constat de Nature, ce ne serait qu'un postulat sans incidence, sans portée. Les actions provoquées par la circulation des stéréotypes ne proviennent pas uniquement de l'évidence naturelle de ces caractéristiques. Il faut que l'évidence soit catalysée par un agent de valeur pour permettre des actions envers l'objet stéréotypé. Or, les caractéristiques associées aux objets stéréotypés portent toujours le germe d'un jugement de valeur mélioratif ou péjoratif ; valeur conférée par d'autres représentations. En prenant l'exemple d'un jugement de valeur dépréciatif, cumulé à l'évidence supposée des caractéristiques de l'objet, on comprend le pouvoir politique que cette double association recouvre : si l'objet possède des caractéristiques naturelles, et que ces caractéristiques sont socialement perçues comme pernicieuses, alors tout concourt à prendre des mesures contre cet objet.

En outre, le stéréotype est totalisant : il ambitionne d'associer ces caractéristiques à tous les membres du groupe qu'il caricature. C'est le double effet de son incidence politique : il normalise des pratiques et des comportements envers une pluralité d'individus. Ce faisant, il peut politiquement interférer sur la société en amenant la promulgation de lois, l'établissement de traditions, la création d'institutions, etc. (Perkins, 1979).

2.1.4. Un exemple

A titre d'exemple, on pourra résumer ici le caractère politique du stéréotype en se penchant sur celui du sportif. Ce stéréotype convoque immédiatement la notion de genre : il s'agit du stéréotype *du* sportif et non de *la* sportive. En se cantonnant simplement à cette observation, et sans dresser la liste exhaustive des caractéristiques qui lui sont attribuées, on peut néanmoins comprendre que l'idée selon laquelle le sport est une affaire d'homme sous-tend ce stéréotype. Or, cette évidence, qui postule un sexe à une pratique, fonde son incidence politique sur une supposée valeur intrinsèque supérieure de l'activité sportive de l'homme sur celle de la femme. Ce jugement de valeur institue un ensemble de valeurs corollaires associant définitivement le sport masculin avec les notions de performance, d'exploit et de divertissement et qui, par opposition, déprécie le sport féminin de ces

mêmes compétences. Or, l'apposition de ces qualités a plusieurs incidences. D'abord, une surreprésentation des compétitions masculines sur les sports féminins dans les médias : à la télévision, les grands évènements sportifs diffusés aux heures de grande écoute sont rarement (si ce n'est jamais) des compétitions féminines. On pourrait, en outre, mentionner les impacts économiques (revenus publicitaires, ciblage marketing, sponsors, etc.) ou sociétaux (constructions identitaires du genre) possibles de cette représentation du réel.

Il ne s'agit ici que de spéculer à titre illustratif sur l'incidence politique et idéologique que permet d'appréhender le stéréotype. Il va de soi que cette observation succincte ne prend pas en compte les antagonismes que peut rencontrer cette conception du réel. Elle permet néanmoins de comprendre les ramifications idéologiques et politiques sous-jacentes à un si laconique stéréotype du sportif.

2.2. Circulation & effets de la stéréotypie

2.2.1. La théorie du discours social

2.2.1.1 *Le stéréotype comme entité hégémonique*

J'ai tenté jusqu'ici de définir le stéréotype pour en appréhender le caractère politique. Mais la définition du stéréotype n'explique pas comment l'analyse de celui-ci amène à comprendre les enjeux conjoncturels d'une époque; en d'autres termes comment le stéréotype condense les tendances idéologiques dans un contexte sociétal donné. J'étayerai donc ici la façon dont on comprendra le stéréotype comme une entité vectrice des courants hégémoniques d'une société ; comme le lieu où s'exprime une dominance résultant de tensions et de négociations et j'approfondirai également la façon dont opère la fonction politique du stéréotype.

Le discours social

Les stéréotypes font partie du discours social. Mais qu'entend-on exactement par discours social ? La définition conceptuelle que acceptée ici est celle étayée par Marc Angenot dans son ouvrage *1889, Etat du discours social*. Bien qu'Angenot borne uniquement son analyse à l'imprimé, les concepts qu'il mobilise peuvent être utiles à l'analyse du discours social sous d'autres formes médiatiques. Ainsi, le discours social est selon lui :

Tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques. Tout ce qui narre et argumente, si l'on pose que narrer et argumenter sont les deux grands modes de mise en discours. (Angenot, 1989, p.13).

Cette notion de discours social nous intéresse ici parce qu'elle met en évidence que le stéréotype peut s'apparenter à une unité du discours social en ce qu'il « *narre et argumente* » une certaine vision de la société par l'évidence politique qu'il postule. J'emprunterai donc à Marc Angenot des éléments théoriques qu'il avance pour expliquer la circulation et le caractère hégémonique du stéréotype, tout en écartant néanmoins les implications méthodologiques de son approche à laquelle je préférerai des notions issues des *cultural studies*.

L'interaction généralisée

Dans cette théorisation du discours social, une notion semble pertinente au regard de ma problématique : l'interaction généralisée. Selon ce concept, élaboré par Bakhtine et repris par Angenot, tous les énoncés du discours social ne sont pas déconnectés les uns des autres, ils ne sont pas autonomes : ils forment un conglomérat dont les éléments sont en « *interaction généralisée* ». Cette interaction généralisée permet donc à chaque élément de se lire au regard d'un autre élément, mais également à chaque élément de se nourrir du reste des autres éléments du discours social.

Les énoncés ne sont pas à traiter comme des « choses », des monades, mais comme les « maillons » de chaînes dialogiques ; ils ne se suffisent pas à eux-mêmes ; ils sont les reflets les uns des autres, « pleins d'échos et de rappels », pénétrés des « visions du monde, tendances, théories » d'une époque. (*Ibid.*, p16-17)

Hégémonie

Ainsi, les énoncés du discours social s'imprègnent, par une interaction mutuelle, des idéologies d'une époque et d'une société. Cependant, si au sein du discours social plusieurs conceptions idéologiques s'expriment, toutes n'ont pas le même poids ni la même incidence. Des tendances principales s'affirment plus que d'autres et « *transcendent la division des discours sociaux* » (*Ibid.*, p.19) et leur diversité: c'est ce qu'Angenot « *en transposant Antonio Gramsci, (...) appellera une hégémonie.* » (*Ibid.*, p.19)

L'hégémonie selon Gramsci

Pour comprendre comment la notion d'hégémonie peut servir une analyse du discours social et *in fine* celle du stéréotype, on rappellera ici la conceptualisation qu'en a faite Gramsci en s'appuyant sur une métaphore du langage. Bien que sa théorisation s'appuie sur le langage sous sa forme grammaticale, il s'agit pour Gramsci d'analyser – grâce à cette métaphore - la réalité sociale et politique de l'Italie du XIX^e siècle. Il faudra donc entendre ici le terme langage comme l'ensemble « *de notions et de concepts, l'expression du sens commun et du bon sens, de la religion populaire et donc d'un ensemble de croyances, de superstitions, d'opinion, de façons de voir les choses et d'agir.* » (Gramsci in Ives, 2004, ma trad., p.73) ; c'est à dire comme le véhicule d'idéologies et de conceptions philosophiques.

Pour Gramsci, tous les hommes sont des êtres intellectuels : ils sont tous capables de penser. En revanche, tous ne disposent pas du statut ou des ressources (culturelles, matérielles) nécessaires pour développer et imposer cette philosophie. Dès lors, ceux qui possèdent les bagages culturels et économiques pour développer ces philosophies appartiennent à une classe dominante : la bourgeoisie. Le langage, comme outil de communication, devient donc un organe de transmission idéologique au service de ces élites (Ives, 2004, pp.70-81).

En outre, la notion d'hégémonie questionne la façon dont s'opère l'acceptation de cette idéologie par les membres d'une société dite démocratique. Par définition, une société démocratique entérine la souveraineté du peuple et la liberté d'expression. Les diverses politiques devraient alors refléter les intérêts populaires. Pour Gramsci, c'est plutôt l'inverse que l'on observe : les élites distillent l'idéologie au service de leurs intérêts que le peuple finit par accepter et incorporer. Or, comment ce consentement intervient-il alors même que cette idéologie peut se révéler contre-productive aux intérêts des classes subalternes ?

Pour Gramsci, la classe dominante détient le pouvoir (dans son sens large et pas seulement politique) de deux façons :

D'une part, en s'accaparant le contrôle d'institutions et d'outils capables de diffuser son idéologie : institutions du savoir, journaux, outils de productions de masse, etc. C'est ce que Gramsci nomme la « *guerre de position* » : une mainmise institutionnelle, organique, qui s'accomplit lentement grâce à un long processus de « *révolution passive* » ;

D'autre part, grâce à une « *guerre de manœuvre* », plus rare, qui permet aux élites, à la suite d'une opportunité historique favorable, d'embrasser les revendications du peuple pour s'assurer son soutien et s'arroger le pouvoir étatique. Une « *guerre de manœuvre* » intervient généralement suite à une « *guerre de position* » : la lente conviction préalable de l'opinion à la légitimité de l'idéologie bourgeoise prépare le terrain pour la prise en main des institutions étatiques au moment opportun.

Les classes dominantes convertissent, de cette manière, la société civile à leur idéologie en la rendant acceptable et légitime aux yeux du plus grand nombre. La subordination idéologique des classes subalternes intervient alors au travers de mécanismes de conciliation diffus et non coercitifs. (Ives, 2004)

Tensions & négociations

La synthèse que je viens d'esquisser apparaît assez manichéenne, opposant presque frontalement les classes dont la lutte pour le pouvoir idéologique ressemblerait à un putsch. Il faut, au contraire retenir de l'analyse gramscienne la vision d'une hégémonie organique : avec la notion de révolution passive, Gramsci explique que la légitimité d'une idéologie dominante s'acquiert par un processus d'accès à la tête de diverses institutions et comme le résultat d'une irrigation lente. Ces processus ne sont pas chaperonnés, ils ne sont pas nécessairement le fruit d'un accord tacite et préalable entre tous les membres de la classe dominante : « [L'hégémonie] *apparaît comme un système qui se régule de lui-même sans qu'il y ait derrière un Geist, un chef d'orchestre, un deus machina, ni même une série de relais pourvus d'une identité, d'un visage.* » (Angenot, 1989, p.23). Comme le souligne Angenot, c'est à la suite de tensions et de négociations entre diverses forces que s'établissent des tendances hégémoniques :

Ensemble de règles et d'incitations, canon de légitimités et instrument de contrôle, l'hégémonie qui « vise » certes à l'homogénéité, à l'homéostasie, se présente non seulement comme un assemblage de contradictions partielles, de tensions entre forces centrifuges et centripètes, mais encore, elle ne parvient à s'imposer que comme résultante de toutes ces tensions et vecteurs d'interaction. (*Ibid.*, p.24)

Cette lecture du concept de Gramsci par Angenot démontre que le discours social peut se faire l'écho des discordances qui opposent des groupes et des conceptions du réel dans la société. Le discours social - et *a fortiori* les objets culturels – n'assène pas de manière univoque et homogène l'idéologie dominante à une époque donnée. Quels qu'ils soient, tous les dogmes d'une époque peuvent traverser et s'inscrire dans son tissu discursif.

Dire que telle entité cognitive ou discursive est dominante à une époque donnée ne revient pas à nier qu'elle entre en composition avec de multiples stratégies qui la contestent, l'antagonisent, en altèrent les éléments. (*Ibid.*, p.21)

En revanche, l'hégémonie tend à aplanir les dissensions qui la contredisent. Le polissage des idéologies subalternes par le ressac hégémonique d'une « *domination politique et d'exploitation économique* » (*Ibid.*, p.22) modèle le discours social. L'hégémonie, par définition, est ce qui travaille à imposer, à standardiser et à légitimer une conception du réel à l'ensemble du corps social et concourt à annihiler les résistances qu'elle rencontre.

Normativité du discours social

Par corollaire, puisque l'hégémonie tend à imposer de manière homogène une conception du réel, elle impose donc des façons d'agir acceptables en regard de cette réalité et des membres qui la composent. Ramenée à l'imprimé qui préoccupe principalement Marc Angenot, cela revient à dire que :

[L'] hégémonie [est] l'ensemble complexe des normes et impositions diverses qui opèrent contre l'aléatoire, le centrifuge et le déviant, qui indiquent les thèmes acceptables et, indissociablement, les manières tolérables d'en traiter, et qui instituent la hiérarchie des légitimités (de valeur, de distinction, de prestige) sur un fond d'homogénéité relative. (*Ibid.*, p.22)

En transposant cette réflexion au corps social, l'hégémonie produirait donc des normes agissant comme les tutelles qui contraignent la société dans une direction. Si l'on pose que l'hégémonie s'établit à tous les niveaux d'une société, cette normativité opérerait dans le réel pour un certain nombre d'actions individuelles mais également dans les façons de traiter, de relayer, de raconter cette réalité. C'est à ce niveau charnière que l'on peut comprendre le discours social comme un vecteur hégémonique. En effet, le discours social représente le réel - réel qui existe préalablement à cette représentation - mais performe cette réalité en la représentant avec des agents hégémoniques de légitimation :

Le discours social peut s'aborder de cette manière comme étant vectoriellement : - ontique (représenter et identifier), -axiologique (valoriser et légitimer), et pragmatique ou proaïrétique (suggérer, faire agir). (*Ibid.*, p.1094)

Stéréotypie et hégémonie

Le stéréotype, par définition, est un ensemble de traits et de caractéristiques fixés à un objet ou à un groupe qui promeut des normes et des évidences. En transposant la réflexion d'Angenot sur les énoncés à l'unité stéréotypique, les traits que prête le stéréotype à un objet seraient le fruit de leur pétrissage par un ensemble de tensions, de négociations politiques et économiques, de mises en interaction avec d'autres composantes du discours social et de médiations protéiformes. C'est par ces négociations, par l'incidence d'un ensemble de rapports de dominance, que le stéréotype acquiert une stabilité d'essence temporaire exprimant des tendances hégémoniques - traduites par la fixité

des caractéristiques qu'il pose - et donc offrant le visage des normes majoritairement acceptées, sur un objet spécifique et dans une conjoncture particulière.

Mais plus que ça, le stéréotype comme représentation du réel qui légitime certains attributs et, par conséquence, en occulte d'autres, peut devenir performatif lorsqu'il est ressassé inexorablement : la récurrence d'un stéréotype pourrait déterminer sa fonction politique.

2.2.1.2. Circulation et récurrence

La notion d'idéologème

Pour comprendre la fonction d'une récurrence dans l'établissement de tendances hégémoniques, je rapprocherai ici le stéréotype de la notion d'idéologème : c'est-à-dire appréhender le stéréotype comme un élément signifiant sous-tendu par des principes idéologiques et des valeurs sur un sujet particulier. Selon Edmond Cros, « *l'idéologème [est] un microsysteme sémiotique-idéologique sous-jacent à une unité fonctionnelle et significative du discours.* » (Cros, 2006, pp.-161-181). En suivant cette posture, le stéréotype se déploierait sous des formes particulières et codifiées mais sa fonction idéologique serait sous-jacente: l'incidence idéologique opèrerait dans un « *au-deçà* » par rapport au niveau énonciatif ; bien que ces deux niveaux de lecture soient conjoints lors de son expression.

Cette idée intéresse cette analyse car le signe, le lieu d'ancrage par lequel saisir l'idéologème, peut, dans un contexte particulier, circuler et s'introduire dans l'ensemble du discours social par un effet de récurrence : « *Cette dernière [une unité fonctionnelle et significative du discours] s'impose, à un moment donné, dans le discours social, où elle présente une récurrence supérieure à la récurrence moyenne des autres signes.* » (*Ibid.*). Dire que le signe s'impose par récurrence ne revient pas à dire que l'idéologème qui le sous-tend est performatif par l'itération exacerbée de ce signe; l'idéologème est « efficace » en se répandant synchroniquement en plusieurs endroits du discours social, efficacité que trahit la reprise de ce signe : « *L'efficacité discursive et idéologique de l'idéologème ne procède pas tant du degré de sa récurrence que de l'aptitude qu'il présente à s'infiltrer et à s'imposer dans les différentes pratiques sémiotiques d'un même moment historique.* » (*Ibid.*).

C'est donc sa capacité à circuler qui lui apporte une légitimité dans un contexte spécifique :

Certains idéologèmes reçoivent leur acceptabilité d'une grande capacité de **mutation et de relance** passant de la presse d'actualité au roman, au discours médical et scientifique, à l'essai de philosophie sociale, etc. (Angenot, 1989, p.17)

Malgré la diversité des formes sous lesquelles se déploient les stéréotypes, il y aura donc une représentation figée du monde transcendant la multiplicité des manières dont elle s'exprime. Cette récurrence « multimédia » devient alors l'indice des tendances hégémoniques qui interviennent dans le corps social.

Le seul fait de parler du discours social au singulier (...) implique qu'au-delà de la diversité des langages, de la variété des pratiques signifiantes, des styles et des opinions, le chercheur va pouvoir **identifier des dominances interdiscursives**. (*Ibid.*, p.19)

Parler de récurrence m'amène à aborder, d'une part, le rôle de cette visibilité itérative dans l'émergence du stéréotype; et, d'autre part, à comprendre comment cette itération renforce le caractère politique et normatif du stéréotype.

Réalisation et récurrence du stéréotype

Les tendances hégémoniques, à l'œuvre dans la société, modèlent le stéréotype et le rendent énonçable comme tel. Si l'on postule qu'à force de négociations, le stéréotype finit par former en lui-même un objet discursif temporairement stable ; cela signifie - qu'à l'instar des énoncés - cet objet stable va circuler. Par ce glissement d'un lieu de médiation à un autre, une récurrence de l'énoncé apparaît. Cette récurrence, qui n'apparaît pas toujours sous la même forme, cristallise néanmoins les caractéristiques stéréotypiques des objets ainsi dépeints.

Pour cerner les caractéristiques d'un stéréotype, et pour pouvoir incomber à une figure la fonction de stéréotype, il faut pouvoir retrouver les caractéristiques associées à cet objet dans une pluralité d'incarnations. La notion d'interaction généralisée, précédemment introduite, a mis en lumière l'influence dialogique que les énoncés du discours social ont entre eux. Elle est utile ici pour présupposer qu'un stéréotype se caractérise par la rencontre entre différentes formes typiques qui, les unes au contact des autres, permettent à un substrat stéréotypique d'agréger d'autres caractéristiques sur un objet. Cette co-influence réalise le stéréotype dans sa forme stabilisée.

A titre d'exemple, pour comprendre le stéréotype de la « folle », il faut que celui-ci ait fait l'objet de plusieurs médiations pour acquérir le statut de stéréotype ; chacune d'entre elles reprenant à son compte les attributs associés à son objet et apposant, couche après couche, de nouvelles caractéristiques. Ainsi « la folle », par sa représentation toujours similaire, est homme déterminé homosexuel et typifié successivement comme effeminé par son exubérance gestuelle, vestimentaire (cf. *La cage aux folles*) et/ou caractérielle (cf. Jack dans *Will & Grace*), sa supposée créativité et sa professionnalisation dans les métiers des arts, notamment du spectacle ou de la mode (par exemple, Kurt Hummel dans *Glee*), une émotivité épidermique (par exemple, Hubert dans *J'ai tué ma mère*), une sexualité débridée (voir *Pédale douce*), etc. En repérant les caractéristiques figées et présentées répétitivement, on pourra dégager le noyau stabilisé du stéréotype au sein de productions culturelles puisque cette récurrence permet cette stabilisation du stéréotype.

Récurrence et normativité

Le stéréotype, par sa capacité à accoler un agent de valeur à l'objet qu'il caricature, peut influencer sur la sphère publique à travers, notamment, l'établissement de lois et de régimes politiques. Les exemples, du côté législatif, sont nombreux à travers l'histoire : de la ségrégation raciale aux Etats-Unis à la Shoah, ces épisodes historiques - dont la marque est l'encadrement pénal de certains groupes sociaux - ont vu se développer des politiques discriminatoires, notamment, par l'utilisation grossière de stéréotypes présentant ces groupes comme des menaces : juifs avarés, infériorité raciale, etc. C'est, en partie, par l'imposition figée d'un certain nombre de présupposés sur un objet qu'aboutissent les recours législatifs.

En revanche, en dehors du cadre législatif qui vise à imposer des façons de faire par leur institutionnalisation, c'est par l'itération de présupposés que se déploient des normes comme contingences du réel :

As Judith Butler suggests, it is through the repetition of norms that worlds materialise, and that 'boundary, fixity and surface' are produced (Butler 1993 :9). Such norms appear as

forms of life only through the concealment of the work of this repetition. (Ahmed, 2004, p.92)

Comme Angenot le souligne, « *aucun discours n'est performatif* » en soi ; cependant, c'est « *dans sa masse* », dans sa récurrence que le discours social est « *toujours là, comme médiation (...) dans les rapports entre humains.* » (Angenot, 1989, p.1092) : Le pouvoir du discours est de produire des effets à travers l'itération. (Butler, cité par Ahmed, 2004, p.92)

En tentant de dresser le portrait de la « *chav mum* » dans les médias britanniques, Imogen Tyler suggère que c'est précisément en l'analysant au travers de cette récurrence qu'elle a pu saisir le caractère politique de cette figure :

It is through the repetition of a figure across different media that specific figures acquire accreted form and accrue affective value in ways that have significant social and political impact. This approach is needed precisely because it is only when a range of different media forms and practices coalesce that these overdetermined figures materialise. (Tyler, 2008, p.19)

Puisque dans mon analyse empirique, je chercherai à repérer ce que les stéréotypes révèlent d'un état hégémonique d'une conjoncture particulière, je chercherai, non pas à relever tout ce qui me semble tendre à la stéréotypification mais, à repérer les objets stéréotypés récurrents : c'est en décelant des caractéristiques proposées en récurrence que l'on pourra cerner une figure stéréotypée ; et par la suite, dégager quelles tendances hégémoniques elle relaye.

2.2.2. Médiacultures

J'ai traité jusqu'ici de l'incidence politique du stéréotype et de son caractère hégémonique. Cependant, les notions mobilisées préalablement proviennent de travaux axés sur l'étude de l'imprimé et sont fondées principalement sur les théories de la rhétorique aristotélicienne. Puisque ma démarche est de m'intéresser, ici, à la stéréotypie dans des productions médiatiques, je dois me pencher sur la circulation et les effets de la stéréotypie à partir de la littérature qui examine les représentations au sein d'objets culturels et médiatiques. A cette fin, je convoquerai ici le concept de médiacultures, développé par Macé et Maigret. Ce concept se situe au point charnière des domaines que je souhaite investiguer ; c'est-à-dire appréhender les objets culturels comme le lieu de rencontre entre des productions matérielles et des représentations du réel ; et présentant les antagonismes idéologiques d'un contexte particulier :

Le terme médiacultures renvoie (...) à la fois aux terrains concrets que sont les industries culturelles, leurs produits et les usages qui en sont faits et à la forme spécifique de construction sociale de la réalité qu'est la médiation médiatique. (Macé, 2006, p.31)

2.2.2.1. Circulation des représentations

Grâce à Marc Angenot (1989), j'ai préalablement développé l'idée que des éléments du discours social circulaient et glissaient d'un support à un autre par une interaction généralisée. Plus précisément, et dans le cadre d'une recherche sur la médiation des stéréotypes au sein des médiacultures, je souhaite m'attarder sur la circulation du stéréotype au sein des objets culturels et médiatiques.

Macé estime que les médiacultures, comme ensemble de productions culturelles et sociales, portent les stigmates de la conjoncture qui les ont vu naître. Mais les médiacultures comme participantes à la sphère publique - c'est-à-dire « *une arène symbolique constituée par les luttes de légitimation et de disqualification que se livrent (...) les acteurs inscrits au sein de rapports sociaux asymétriques* » (Macé et Maigret, 2005, p.52) - reproduisent et remodelent ces représentations. En d'autres termes, les représentations possèdent un cheminement circulaire : elles inspirent et influencent les médiacultures qui les injectent à nouveau dans l'espace public. Pétris par chaque étape de réappropriation et de rediffusion, les représentations évoluent par ces lents processus de circulation.

On peut considérer que les médiacultures, comme tout autre objet social, peuvent être définies comme un ensemble d'objets culturels qui gardent en eux la trace de ce que leur contexte de production y a plié (par de multiples médiations, traductions, déplacements des catégories de représentations), et qui, par le fait même de leur existence, redéploient le contexte dans lequel ces catégories de représentations sont à nouveau traduites, déplacées pour entrer dans les plis d'une nouvelle production de représentations. (Macé, 2006, p.110)

Se réalise alors une intertextualité : c'est au travers d'une série de médiations qu'un *texte* – entendu comme un produit symbolique écrit, parlé et/ou pictural (Fairclough, 1992) - stéréotypique acquiert sa stabilité. Il est donc formé par une diversité d'acteurs qui l'impriment à leur manière. Dire qu'il acquiert une stabilité n'équivaut pas à dire qu'il est fixé éternellement. Il devient stable parce qu'il est repérable. Son caractère décelable ne lui ôte pas la capacité d'évoluer en fonction des circonstances historiques et de cette circulation intertextuelle. Comme le soulignent Woollacott et Bennet en s'intéressant à la figure de James Bond dans ses diverses incarnations textuelles, l'intra-textuel, le noyau du texte, est toujours le produit d'une série de relations intertextuelles. On ne peut donc pas chercher à repérer le *texte lui-même*, comme un objet fini, mais le *texte en utilisation* : par définition, un texte utilisé est soumis à ceux qui les utilisent (producteur ou consommateur) et se transforment sous l'incidence des acteurs de leur circulation. (Woollacott & Bennet, 1987, pp. 260-265)

L'entité textuelle « stéréotype » n'est donc pas un objet fini, il présente une stabilité temporaire qui lui confère la possibilité de circuler en tant que tel dans les médiacultures.

2.2.2.2. Médiacultures et hégémonie

Les objets culturels ne peuvent donc se défaire du contexte dans lesquels ils ont été produits. Les représentations des « producteurs » demeurent celles de la société dans laquelle ils s'inscrivent. Que les représentations qui émergent, du fait d'un formatage lié à des contraintes techniques ou financières, semblent réductrices de la réalité du monde, ne tient pas toujours d'une décision de renforcer volontairement ces stéréotypes. Ils ne sont le fruit que d'une reprise de représentations, parfois stéréotypées, véhiculées *via et en dehors* de ces productions ; par différents acteurs de la sphère publique qui sont à la fois producteurs et consommateurs de ces représentations :

Les médiacultures ne peuvent exprimer le seul point de vue arbitraire de leurs propriétaires ou de leurs professionnels, tout comme elles ne peuvent pas adopter définitivement un point de vue estimé majoritaire (...): elles ne peuvent formuler et mettre en forme que des conformismes provisoires reflétant l'état supposé des tensions au sein de la sphère publique et de l'imaginaire collectif du moment. (Macé, 2006, p. 34-35)

On retrouve ici les fondements épistémologiques de l'hégémonie appliquée aux médiacultures : par un ensemble de tensions et de négociations, des conceptions idéologiques coexistent et s'affrontent au sein de la société. Par leur malléabilité, les médiacultures relaient les antagonismes d'un contexte socio-historique particulier, mais, certaines tendances, hégémoniques, s'imposent plus que d'autres. Si elles offrent donc le visage des différentes conceptions du réel qui s'opposent dans la sphère publique, elles montrent aussi celles qui résonnent le plus. C'est en termes d'intensité que Macé perçoit cette résonance : on pourra rapprocher ce terme du parti pris théorique d'examiner le stéréotype à travers son itération.

C'est donc cela que la sphère publique « fait » aux médiacultures : elle constitue le principal matériau de ce que représentent et expriment les médiacultures, faisant de ces dernières ni le reflet d'une improbable réalité objective du social, ni le reflet idéologique du point de vue des groupes sociaux dominants, mais le reflet du niveau d'intensité des conflits de définition au sein de la sphère publique. (*Ibid.*, p.92)

En outre, l'apport de la notion de médiacultures permet de garder à l'esprit que les stéréotypes sont complexes et ne résultent pas de la simple imprégnation d'une vision du monde par des classes dominantes. Les stéréotypes, comme résultats de tensions et de négociations, peuvent parfois présenter simultanément différentes caractéristiques issues d'idéologies *a priori* opposées. Pour Macé, ces « *conflits de définition* » opèrent dans les médiacultures parce qu'elles s'inscrivent dans une nécessité de rentabilité. Or, cette rentabilité ne s'obtient qu'avec l'appropriation de leurs contenus par les audiences qu'elles visent. Les médiacultures doivent donc s'adapter à l'attente de la société et offrir une représentation réaliste du réel.

C'est parce que les médias de masse sont des industries culturelles animées par des logiques de marché qu'ils sont beaucoup plus sensibles que les institutions et le droit aux transformations des normes et des références collectives telles qu'elles sont travaillées conflictuellement au sein de la sphère publique par les groupes sociaux en désaccords, que ce soit à l'échelle nationale ou internationale. (*Ibid.*, p.34)

2.3. Synthèse du chantier théorique

Avant d'expliquer la méthodologie mise en oeuvre pour l'analyse empirique des stéréotypes, je synthétise les avenues théoriques privilégiées pour mener mon observation.

Cette première partie m'a permis de préciser la définition du stéréotype que je retiendrai : une représentation figée temporairement et simplifiée qui tente de rendre compte des qualités intrinsèques, naturelles, de certains groupes sociaux. Ces représentations possèdent la caractéristique de se parer d'une évidence, d'un constat de vérité. Or, bâtie sur des fondements culturels et sociaux, cette vérité – et donc le stéréotype avec elle – devient un outil politique : elle peut permettre d'engendrer des actions dans le réel à partir de cette prétendue objectivité.

Si donc le stéréotype est un objet politique, il est alors le vecteur d'idéologies. Dans le repérage strict de l'objet stéréotypique, sa fonction vectorielle hégémonique se traduit par sa circulation d'un lieu à un autre du discours social, c'est-à-dire par sa récurrence. C'est précisément cette récurrence qui m'intéressera au premier chef pour mon repérage empirique. Je chercherai, en effet, à déceler des tendances hégémoniques à travers la répétition d'un même stéréotype : sa reprise deviendra l'indice d'une idéologie, si ce n'est acceptée par une multitude, en tout cas prégnante au regard de son poids dans le discours social.

Ainsi, bien qu'évoquées dans la revue théorique menée en amont, les questions de performativité, de normativité et de réalisation des stéréotypes seront écartées du travail empirique puisqu'elles ont été mobilisées pour nourrir une approche théorique plus complète sur cet objet. Il s'agira plutôt ici de repérer des stéréotypes – envisagés comme des textes, c'est-à-dire des objets symboliques écrits, parlés et/ou picturaux - pour dégager quelques tendances hégémoniques et lorsque cela sera le cas, souligner les antagonismes qu'elles rencontrent.

3. Méthodologie

3.1. Le stéréotype dans la fiction

J'ai jusqu'ici décrit la nature et la circulation du stéréotype dans le réel et, plus spécifiquement, dans des productions culturelles et médiatiques. Je me pencherai à présent sur les outils pour repérer le stéréotype au sein de celles-ci, et plus notamment au sein de la fiction.

3.1.1. Types et stéréotypes

S'intéresser au stéréotype à partir de la fiction, c'est tenter de comprendre l'obligation des scénaristes de plier, dans un scénario, des éléments qui permettent de faire sens pour le spectateur d'une situation. Il faut pouvoir comprendre les enjeux d'une situation narrative à partir des éléments typiques sur le personnage et le contexte que l'on dépeint. Or, comment percevoir le basculement d'une nécessité de synthèse scénaristique à l'utilisation d'un stéréotype ? C'est ce que je tenterai d'appréhender ici.

Pour Dyer (2003), le type dans la fiction tient d'une fonction esthétique vouée à rendre explicitement visibles les caractéristiques d'un personnage tandis que le stéréotype tend à lui attribuer une fonction sociale. En somme, comme le souligne Ruth Amossy, la différence entre le type et le stéréotype tient de ce que le premier est un agrégat des caractéristiques de l'objet typifié qui « *se signale en ce qu'il joint le singulier à l'universel et offre un modèle réduit à travers lequel toute une catégorie humaine se définit* » (Amossy, 1991, p.49). A l'inverse, le stéréotype se définit par son caractère « *simplificateur et réducteur, hérité de seconde main et en conséquence non vérifié, figé et opposé au libre exercice de l'examen critique.* » (Ibid., p.50).

Si le type relève donc d'un outil de narration pour garantir sa fluidité, on peut néanmoins juger que la présentation répétitive des mêmes caractéristiques typiques contribue à l'émergence des stéréotypes. En effet, selon la définition d'Amossy, il apparaît que la véritable différence entre type et stéréotype tient dans ce que le premier tend à l'universalité et peut donc se modifier pour englober

de nouvelles spécificités sur l'objet qu'il tente de catégoriser. En revanche, le stéréotype, est un type qui se fige temporairement, dont les propriétés se fixent et simplifient son objet. En ce sens, la répétition même d'un type génère sa stéréotypification. Pour l'objet de ce mémoire, il faudra donc étudier la récurrence de différents types dans les productions culturelles pour déterminer les éléments stéréotypés.

Malgré la pertinence de cette tension pour appréhender les stéréotypes, il demeure assez difficile de délimiter le type du stéréotype puisque ce dernier « *ne procède pas de la répétition littérale et est donc moins aisé à dégager* » (*Ibid.*, p.24). Cette frontière aidera néanmoins à ne pas tomber dans l'écueil d'une surinterprétation. Cette distinction souligne que la représentation fictive d'un personnage doit comporter des attributs pour situer ce personnage dans un contexte narratif qui fait sens. Ces attributs sont typiques. Ils ne deviennent stéréotypiques que lorsqu'ils sont repris à divers endroits du discours social, sans discernement, et fixent une représentation « partisane » du réel.

3.1.2. La figure

Pour dépasser cette opposition entre type et stéréotype dans le champ de leur apparition médiatique, on entendra donc plutôt le stéréotype comme une « figure » telle que définie par Imogen Tyler : un type social « *determined and (...) publicly imagined in excessive, distorted, and caricatured ways.* » (Tyler, 2008, p.18).

On comprendra ici que cette définition se rapproche du stéréotype par la caricature du type dont elle fait état. En outre, la notion de *figure* synthétise mon approche épistémologique dans un contexte médiatique : elle ne distingue pas l'objet perceptible (le signe) de ses répercussions sémiotiques et comprend son apparition grâce à un mouvement circulatoire et répétitif :

A figure, from this point of view, is the simultaneously material and semiotic effect of specific practices. Understood as figures . . . particular categories of existence can also be considered in terms of their uses—what they “body forth” in turn. Figuration is thus understood here to incorporate a double force: constitutive effect and generative circulation. (Castañeda, citée par Tyler, 2008, p.18)

3.2. Un terrain : les productions cinématographiques nord-américaines

Comme je l'ai mentionné, le stéréotype s'exprime au travers de médiations plurielles. Cependant, il me faut ici circonscrire mon objet d'analyse. Je souhaite ici repérer les stéréotypes récurrents dans des productions différentes puis tenter de mettre en évidence les normes et représentations idéologiques dont ils sont le témoin. A défaut de disposer du temps et de la structure nécessaire à l'observation de cette récurrence dans une multitude d'incarnations médiatiques, j'arrêterai ici ma recherche au répertoire cinématographique nord-américain.

3.2.1 Pourquoi les œuvres cinématographiques ?

J'ai postulé que les stéréotypes circulent et se répètent. Le cinéma offre, par ses genres et ses productions, un lieu prépondérant pour observer une circulation hypothétique dans des oeuvres qui présentent des cadres narratifs différents.

3.2.2. Plus précisément sur le genre

Je discriminerai dans le choix du corpus les genres fantastiques (science-fiction, fantasy, etc.) ou historiques (biopic, épopée, etc.) pour me concentrer uniquement sur des films issus de genres qui ambitionnent une retranscription de la réalité occidentale contemporaine : je m'appuierai essentiellement ici sur la comédie romantique.

En me cantonnant à un genre particulier, je ne peux donc me soustraire aux canons scénaristiques "historiques". Chaque genre possède ses propriétés scénaristiques dont ressortent des personnages typiques similaires (pour n'en choisir qu'un, on citera la figure de la cheerleader dans les *teen movies*). La comédie romantique ne s'émancipe pas de cette typification. En arrêtant mon choix sur celle-ci, il me faut donc définir ce que l'on entend par genre et plus précisément par comédie romantique hollywoodienne.

Par définition, un genre regroupe génériquement un ensemble d'œuvres sous la même appellation. Et si un consensus interprétatif semble s'opérer sur ce que signifie un genre particulier (ie. Un film

policier), il n'en est pas moins un résultat construit historiquement qui atteint une certaine forme de stabilité. Cette intuition à la simple évocation d'un genre cinématographique signale la maturité de ce genre : il a acquis une forme reconnaissable et compréhensible par tous (dans un contexte culturel, géographique, historique donné).

Selon l'approche structuraliste de Altman (1984), cette maturité s'opère dans la rencontre homogène et durable de marqueurs sémantiques (mêmes personnages, mêmes décors, mêmes effets stylistiques, etc.) et syntaxiques (mêmes schémas narratifs) similaires. Ainsi, en évoquant la comédie romantique hollywoodienne, on peut généralement deviner, sans avoir vu le film, le déroulement de l'intrigue et supposer quels personnages seront immanquablement présentés : les protagonistes principaux à la recherche de l'amour, toujours un homme et une femme, jeunes, hétérosexuels, blancs, etc., devront surmonter les entraves (qui peuvent être diverses) qui s'opposent à leur union, tout en pariant sur une conclusion heureuse malgré ces épreuves.

Mais la stabilité des genres hollywoodiens, outre la définition « *formelle et interne* » que l'on vient de donner, est aussi le fruit de nombreuses autres logiques à la fois externes et sociales et dépendantes de l'industrie cinématographique (Grindon, 2007), comme le synthétise Raphaëlle Moine (2009) :

- De logiques économiques et commerciales de la part des studios qui permettent aux genres « *d'organiser la production suivant une dialectique standardisation/différenciation* » et servent « *d'instruments de communication avec les exploitants et les publics* » (Moine, 2009, p.11).
- De logiques stylistiques pour obtenir un spectacle « *attractionnel* » qui permet de raconter des histoires particulières
- De logiques idéologiques qui permettent aux films inscrits dans un genre d'apporter des réponses « *politiquement et socialement conformes* » à « *des tensions et des conflits* » dans « *une arène symbolique* » fixe. (*Ibid.*)

De fait, le genre hollywoodien – et donc la comédie romantique- incarne un lieu privilégié pour observer le stéréotype grâce à ses propriétés qui sont caractéristiques de la stéréotypie : « *une logique de répétition, une économie cumulative, un caractère prévisible, un penchant pour les*

références intertextuelles. » (*Ibid.*, p.10) et, comme on vient de le voir, un lieu où s'expriment des logiques idéologiques.

C'est pour ces raisons que je choisis ce genre. Cela étant posé, si la récurrence de certaines figures est liée au genre, il n'en demeure pas moins que d'autres figures stéréotypées peuvent surgir indépendamment de la généralité des films. Ici, la mise en exergue des stéréotypes, grâce à leur intertextualité, fera ressortir des figures « propriétaires » du genre mais également d'autres stéréotypes. Dans les deux cas, qu'ils soient liés à une tradition filmique ou non, ils révéleront des tendances hégémoniques qui se jouent en dehors des limites des films.

Si la comédie romantique hollywoodienne sera donc l'objet d'étude, il n'en demeure pas moins, qu'au regard du cadrage théorique, on postule que le stéréotype est plus vaste que son expression typifiée dans un genre filmique précis et dans ce média : ces films offriront l'un des nombreux lieux où s'expriment des tendances idéologiques à travers ces stéréotypes, tendances et stéréotypes que ces films participent à alimenter en dehors de leur cadre strict et qui sont eux-mêmes nourris par le discours social qui précède – ou entoure - leur production cinématographique.

3.2.3. Intérêt du répertoire nord-américain

Détenant presque 90% de parts de marché au niveau mondial, engrangeant des revenus internationaux de 31,8 milliards de dollars en 2010 et près de 28 milliards d'entrées la même année (Hatchondo, 2011), le cinéma américain possède les ressources financières (recettes records), les moyens techniques (studio de productions, organes de promotion, lobbies, etc.) et les infrastructures (studio de production, multiplexes, etc.) qui lui permettent d'inonder la planète de ses œuvres. Du fait de cette position monopolistique, la circulation matérielle et concrète de ses productions aboutit à une circulation mondiale de régimes de représentations spécifiquement occidentaux. Il est donc particulièrement intéressant d'analyser ce que ce cinéma diffuse globalement comme conceptions du réel : ayant souligné le caractère intertextuel, politique et hégémonique des représentations, les productions cinématographiques nord-américaines incarnent un lieu privilégié pour questionner l'incidence politique du stéréotype *dans* et *au-delà* du territoire de leur production.

3.3. Corpus et modalités d'analyse

Afin de constituer ce corpus, je pense qu'il faille s'intéresser à des films ayant connu un grand retentissement dans la sphère publique : bien que le critère quantitatif ne dise rien sur l'interprétation d'un stéréotype, la faculté d'un film à engendrer des recettes ou à faire parler de lui souligne néanmoins qu'il touche à un « quelque chose » au regard duquel la sphère publique se positionne. De manière arbitraire, ce retentissement sera objectivé ici par le nombre d'entrées au box office. Le corpus se composera donc de trois films américains ayant connu un important succès au box office à l'été 2011 selon le site Box Office Mojo (<http://boxofficemojo.com/>) : *Crazy Stupid Love*, *Friends with Benefits* et *Something Borrowed*.

3.3.1. Modalités concrètes de l'analyse

Grâce au cadre théorique développé jusqu'ici, je peux souligner que l'enjeu majeur sera de repérer les stéréotypes - ou les figures - dans l'itération de caractéristiques similaires, tout en portant une attention particulière à la volatilité des personnages qui les incarnent : comme souligné préalablement, bien que les mêmes attributs se fixent aux mêmes groupes par stéréotypie, ils ne se présentent pas *a priori* toujours sous la même forme. Une fois ce repérage établi, je tenterai de décoder les conceptions du réel, les normes et les tendances hégémoniques qui sous-tendent ces stéréotypes.

Je regrouperai donc dans l'analyse sous des catégories qui semblent très figées les différents stéréotypes repérés. Néanmoins, les stéréotypes comme points d'ancrage de tendances hégémoniques ne peuvent à eux seuls les souligner : l'existence d'une norme et d'une idéologie contemporaine est accréditée par l'interaction généralisée de plusieurs stéréotypes. L'intertextualité entre les différents films souligne l'existence de schémas figés dont l'existence est réifiée dans leur répétition. Mais, c'est également dans le dialogisme - ou dans son absence - de stéréotypes différents entre eux que se dessinent des tendances hégémoniques.

Afin de mettre en lumière les hégémonies reproduites par le corpus, je serai donc attentif, d'une part, à repérer le systémisme intertextuel des stéréotypes et, d'autre part, à observer chaque stéréotype dans son interaction avec les autres stéréotypes. En d'autres termes, c'est une observation sur deux axes :

- Sur un plan vertical, il s'agit de discerner la carte d'identité intertextuelle du stéréotype ; c'est-à-dire quels traits sont toujours rattachés dans les trois films aux mêmes individus et transcendent la narration : des attributs que le développement scénaristique ne vient jamais - ou quasiment jamais- réexaminer et qui sont indissociables du personnage présenté (pour illustrer, il s'agit généralement de l'âge, de l'ethnie, de la classe, etc.).
- Sur un plan horizontal, il s'agit de discerner le ressort stéréotypique qui consiste à avancer et naturaliser les mêmes relations entre différents stéréotypes, les mêmes confrontations et/ou réactions entre des situations analogues ; dont l'évocation ne se produit qu'au cours du déroulement narratif (par exemple, l'interaction entre le stéréotype du meilleur ami gay avec celui du genre idéal)

Pour mettre concrètement en oeuvre cette analyse textuelle des films, je regarderai plusieurs fois chaque film pour me distancier de l'emprise du déroulement narratif et me remémorer précisément les intrigues qui s'y nouent. A partir de ces multiples visionnages, je prendrai soin de noter pour chaque film la récurrence de certaines figures et les caractéristiques similaires m'apparaissant stéréotypées. Ce repérage préliminaire me permettra de faire émerger des figures spécifiques : genre idéal, the *douchebag*, la célibataire névrosée, etc.

Par la suite, j'agirai par truchement : toutes les caractéristiques répétées autour de la même figure seront conservées quant aux éléments stéréotypés qui ne participent à aucune récurrence – ou une récurrence résiduelle – seront éliminés (par exemple, l'ethnicité minoritaire de certains amis des protagonistes principaux est récurrente mais si fugace que l'on ne peut en tirer aucune conclusion même provisoire - avec ce seul corpus).

A partir de ce repérage, je visionnerai une nouvelle fois les films à plusieurs reprises en apportant un soin particulier à la compréhension des relations que chaque stéréotype lie aux autres stéréotypes et à l'intrigue pour dégager - à partir de ces croisements, des ressorts scénaristiques et narratifs, du jeu

des acteurs et, dans une moindre mesure, de la mise en scène - la récurrence de certaines tendances hégémoniques légitimées par ces interactions.

Enfin, j'apporterai une attention particulière au scénario : s'il aurait été possible de s'appesantir davantage sur la scénographie (stylisme, lumière, décors, musiques, etc.), je privilégierai le dialogue, les arcs narratifs et le jeu des acteurs, pour souligner ce qui émane le plus explicitement possible comme intentionnalités discursives (en d'autres termes, ce que les producteurs de ces films ont voulu dire ou montrer) afin d'obtenir une certitude minimale quant à l'interprétation qui peut en être faite.

Si ce travail, fourni en amont, constituera le principal matériau pour l'analyse, il me faudra néanmoins continuer de visionner par tronçons les films jusqu'au terme de mon observation : d'une part, pour m'assurer la validité des éléments que je choisirai de retranscrire et, d'autre part, pour apporter de nouveaux éléments qui échappent toujours à l'attention de l'observateur, malgré la rigueur à laquelle il s'est astreint !

En pratique, le compte-rendu de cette observation dans ce document passera par deux étapes successives pour la majorité des stéréotypes :

- d'une part, une phase descriptive dans laquelle je retranscrirai les caractéristiques repérées en récurrence pour chacun des sujets identifiés
- d'autre part, une phase plus analytique durant laquelle j'explicitai ce que je vois se dessiner comme tendance hégémonique par le repérage mené en amont; tout en appuyant cet examen d'autres travaux scientifiques ayant dégagé des éléments pertinents au regard de mes propres observations et qui me permettront de consolider mon argumentation.

Pour le stéréotype du genre idéal par exemple, j'aurai soin, en premier lieu, de relater les caractéristiques « d'identité » (physique, socio-économique, etc.) des trois sujets (Dylan, Jacob et Dex) et de rassembler des répliques ou des situations narratives similaires qui démasquent une thématique particulière (lien au père, place du corps, etc.). J'en donnerai, par la suite, une analyse tentant de rendre compte des idéologies sous-jacentes (patriarcat, capitalisme, masculinité) en ouvrant, lorsque cela sera possible, sur des auteurs dont les travaux ont pu se faire l'écho de l'incidence sociétale de ce type de discours (hypervisibilité et hyperascétisme des corps, par exemple).

3.3.2. Un mot sur l'observateur

Puisque l'analyse est toujours partielle et partielle et qu'elle dépend du point de vue l'observateur qui est lui-même le fruit d'un contexte particulier, je précise rapidement ici mon parcours et mes intentions de recherche.

Mon choix de porter mon analyse sur des productions nord-américaines relève de leur exportation mondiale : en effet, les productions nord-américaines occupent une place prépondérante dans l'offre culturelle européenne et notamment en France dont je suis ressortissant. Confronté depuis toujours à cette offre culturelle nord-américaine, j'ai développé à son endroit un intérêt fort mais ambigu, à la fois enthousiaste et critique.

Ayant passé la majorité de mon existence en France, j'ai néanmoins eu l'occasion de me familiariser avec la culture anglosaxonne en résidant à Londres et d'appréhender directement la culture nord-américaine en m'installant deux ans à Montréal. Ces influences (française, anglosaxonne, nord-américaine) me semblent importantes au regard de ma problématique. Elles me permettent, d'une part, d'avoir le recul nécessaire pour m'émanciper d'un contexte nord-américain dont je ne suis pas originaire. D'autre part, mon établissement sur le continent américain m'évitera des erreurs d'interprétation : il me semble qu'on ne peut véritablement saisir les subtilités d'une réalité qu'à son contact. Cela me situe à mi-chemin entre un natif nord-américain et un européen n'ayant jamais été confronté à ce contexte ; et, je l'espère, concourra à une sensibilité analytique exacerbée mais pertinente face à l'offre culturelle nord-américaine.

4. Analyse

En posant comme prémisse au choix du corpus que les éléments choisis devaient refléter une réalité contemporaine crédible, tout en y associant le facteur de rentabilité au box office, l'échantillon se concentre finalement sur des films qui oscillent de la comédie à la comédie romantique. Il y a donc une communauté thématique entre les films choisis que l'on pourrait résumer à la question « comment trouver l'amour en 2011 ».

La récurrence de certains stéréotypes sur le thème de l'amour montre une norme et une idéologie du couple hétérosexuel très formatée alors que l'on peut imaginer que la recherche de l'amour comme l'un des buts naturels d'une vie - ce qui en soi est déjà questionnable - pourrait se matérialiser de nombreuses façons. Or, ici, il y a une rémanence des mêmes conceptions idéologiques sur ce thème. Ce « copié collé » devient alors l'indice de la norme amoureuse attendue dans la société nord-américaine (et on peut le parier plus largement occidentale) et débouche sur l'expression de tendances hégémoniques.

Cette norme amoureuse se déploie ici au travers des stéréotypes très genrés : le masculin et le féminin offrent le terreau fertile à l'émergence de stéréotypes récurrents dans les films. Je reprendrai principalement ici cette dichotomie en regroupant les stéréotypes sous la bannière du genre auquel ils appartiennent : gendre idéal, cendrillon, la célibataire névrosée, la mère indigne, etc. Après avoir exploré plus précisément les composantes de ces figures, je passerai par le stéréotype du couple idéal. Sans incarner un personnage à proprement parler, ce thème proéminent constitue la pierre angulaire autour de laquelle tous les autres personnages se positionnent, qu'ils visent sa réalisation ou qu'ils s'en excluent.

4.1. Résumé des films

Avant d'observer plus précisément les films, je décris leurs intrigues à des fins de clarification pour la suite de l'analyse. Je précise également que j'évoquerai les films dans le corps de l'analyse sous les

abréviations suivantes : SB pour *Something Borrowed*, FB pour *Friends with Benefits*, CSL pour *Crazy Stupid Love*.

4.1.1. Something Borrowed

Synopsis

Rachel, célibataire et tout juste trentenaire se questionne sur son devenir amoureux. Jusqu'à présent elle s'est concentrée sur ses études brillantes pour devenir avocate et sur sa jeune carrière. Sa meilleure amie Darcy est sur le point d'épouser Dex que Rachel lui a présenté à la faculté de droit. Autour d'eux gravitent Ethan, écrivain et meilleur ami de Rachel. Lui est poursuivi par Claire dont il ne veut pas. Marcus, quant à lui, est le meilleur ami de Dex : coureur de jupons, puéril, il ne cherche qu'à collectionner les aventures d'un soir.

A l'occasion de sa fête d'anniversaire, Rachel et Dex vont très vite s'apercevoir qu'ils s'aiment en silence depuis l'université. Avec l'approche du mariage, les barrières qu'ils ont monté entre eux vont s'effondrer : Rachel et Dex couchent ensemble. Le film suit alors leur romance secrète, ponctuée par la réticence de Dex à briser ses vœux envers Darcy et la culpabilité de Rachel envers sa meilleure amie. Pour se sortir de cette situation périlleuse, Rachel peut compter sur Ethan (lui aussi secrètement amoureux d'elle) pour la mettre en garde contre les dangers de cette relation adultère ou sur Darcy qui joue les entremetteuses entre elle et Marcus.

Au final, suite à la conduite adultère de Darcy avec Marcus, Dex et Rachel, forts de leur amour, finissent ensemble, au détriment de l'amitié entre Rachel et Darcy – qui a finalement appris la liaison de son fiancé et de sa meilleure amie.

Protagonistes principaux

- Rachel (Ginnifer Goodwin) : Héroïne principale, Rachel est une jeune avocate qui est amoureuse de Dex depuis l'université. Elle incarne la « princesse moderne ».
- Darcy (Kate Hudson) : C'est la meilleure amie de Rachel depuis l'enfance. Elle est promise à Dex.
- Dex (Colin Egglesfield) : Jeune homme séduisant de bonne famille, il est fiancé à Darcy. Il tombe amoureux de Rachel quelques semaines avant son mariage. Il incarne ici le « gendre idéal ».

- Dexter Sr. : C'est le père de Dex.
- Ethan (John Krasinski): C'est le meilleur ami de Rachel. Il est pourchassé par Claire qui le désire ardemment tandis que lui la rejette parce qu'il est en réalité amoureux de Rachel. Il participe ici à l'élaboration du stéréotype du « meilleur ami gay ».
- Claire : Elle est amoureuse d'Ethan qu'elle cherche à séduire par tous les moyens. Elle incarne la « célibataire névrosée ».
- Marcus : Bonne pâte mais un peu stupide, Marcus ne s'intéresse qu'à la drague. Il est le meilleur ami de Dex. Il joue ici le rôle du « douchebag ».

4.1.2. Friends with benefits

Synopsis

Jamie (Mila Kunis), new yorkaise, est une chercheuse de têtes à succès. Lorsque GQ la mandate pour recruter un nouveau directeur artistique, elle se met alors en tête de dégoter Dylan (Justin Timberlake), un jeune entrepreneur californien à la tête d'une start-up. Une fois à New York, Jamie met tout en œuvre pour montrer à Dylan les atouts de New York pour qu'il décide de s'y installer.

Installé à New York, Dylan commence alors à fréquenter Jamie. Au cours d'une soirée passée ensemble, ils se rendent compte qu'ils souhaitent tous les deux une relation uniquement basée sur le sexe, sans les complications sentimentales qui adviennent avec une relation amoureuse. Ils décident donc de devenir des *sex buddies*. Mais après leurs premiers ébats, Dylan et Jamie s'interrogent sur le bien-fondé de leur démarche. Ils décident d'un commun accord de se remettre à la recherche de l'âme sœur.

Tandis que pour Dylan cette quête se révèle plutôt vaine, Jamie, pour sa part, fait la rencontre de Parker, un jeune chirurgien, qui apparaît, au premier abord, répondre à toutes ses attentes. Cependant, dès que Parker arrive à ses fins, il abandonne Jamie. Dépitée, elle est invitée par Dylan à passer quelques jours dans sa famille en Californie. A cette occasion, leur relation s'intensifie grâce aux confidences qu'ils se font sur leurs passés respectifs. Cependant, Dylan n'est pas prêt à assumer ses sentiments et lorsqu'il est tarraudé par sa sœur aînée (Annie) qui souhaite en savoir plus sur la nature de ses rapports avec Jamie, il esquisse un portrait très dur à l'endroit de Jamie. Jamie, qui

écoute aux portes, entend ce discours et, toute chagrinée, décide de rentrer précipitamment à New York.

De retour à New York, Dylan tente de joindre Jamie pour comprendre les raisons de ce départ subit mais celle-ci se borne à ne pas lui répondre. Après de nombreuses esquives, ils finissent l'un et l'autre par s'expliquer en se rejetant tour à tour la faute. Mais Dylan, suite à une conversation avec son père qui lui conseille de tout mettre en œuvre pour rattraper « l'amour de sa vie », tente le tout pour le tout en organisant un flash mob dans Central Station pour faire succomber Jamie. Evidemment, suite à cet épisode, Dylan et Jamie finissent ensemble.

Protagonistes principaux

- Dylan (Justin Timberlake) : Trentenaire talentueux et riche, il travaille pour GQ comme directeur artistique. C'est à lui qu'incombe le rôle du « gendre idéal ».
- Mr. Harper (Richard Jenkins) : c'est le père de Dylan. Il tient une place particulièrement importante dans l'estime de Dylan.
- Jamie (Mila Kunis) : Jeune trentenaire à succès, elle est chercheuse de tête à New York. Elle joue ici le rôle de la « princesse moderne » vouée à succomber à Dylan.
- Loma (Patricia Clarkson) : Il s'agit de la mère de Jamie. Ex-soixante-huitarde assumée, elle a élevé sa fille seule sans en connaître le père. Epicurienne, elle enchaîne les aventures masculines et fait souvent faux bond à sa fille pour mener cette vie de plaisirs. C'est à elle qu'échoue le rôle de « mère démissionnaire ».
- Tommy (Woody Harrelson) : Collègue de Dylan chez GQ, il dirige la section des sports. Ouvertement homosexuel, il conseille régulièrement Dylan avec humour quant à sa vie sentimentale. Il fait la figure ici du « meilleur ami gay ».
- Parker (Bryan Greenberg) : Jeune chirurgien, il séduit Jamie dans le seul but de coucher avec elle. Il incarne le « douchebag » dans l'analyse.

4.1.3. Crazy, Stupid, Love

Synopsis

Tout commence par le naufrage du couple de Cal et Emily : lors d'un dîner en tête à tête, elle lui demande le divorce parce qu'elle a couché avec un autre homme, David, tromperie justifiée par l'installation d'une routine au sein de leur couple. Suite à cette séparation, Cal, pour noyer son chagrin, se rend dans un bar où il rencontre Jacob, un séducteur qui collectionne les aventures féminines d'un soir. Jacob entreprend alors la transformation de Cal pour lui rendre toute la puissance de sa séduction : après une virée shopping où il guide Cal dans la reconstitution de sa garde-robe, il lui enseigne ensuite les rudiments de la drague à mettre en pratique pour obtenir les faveurs des femmes.

Fort de ces conseils Cal séduit Kate, une belle quarantenaire célibataire, émotionnellement torturée par des échecs sentimentaux répétés avec les hommes et – comble de son malheur – alcoolique repentie. Mais cette relation s'arrête au petit matin puisque Cal, toujours amoureux d'Emily, ne souhaite pas s'en enticher et ne fait que butiner sans jamais rappeler Kate.

Au détour d'une rencontre parents-professeur, Cal découvre que Kate est en réalité la professeure d'anglais de son fils Robbie. Accompagnée d'Emily à cette occasion, Cal se voit reprocher par une Kate en furie son manque de tact; face à une Emily qui comprend que son ex-époux s'est jeté dans les bras de nombreuses femmes et ne semble pas désespéré outre mesure de leur rupture.

Pour sa part, suite à l'officialisation de sa séparation avec Cal, Emily poursuit quelques temps sa relation avec David, l'homme avec lequel elle a trompé Cal. Cette relation, nouée au travail, aboutit sur un ensemble de scènes où tant le fils Robbie de 13 ans que sa babysitter Jessica (dont Robbie est amoureux, qui est elle-même amoureuse de Cal) tentent, avec plus ou moins de tact, de persuader Emily d'arranger les choses avec Cal.

Hannah, quant à elle entretient une relation avec un petit ami qui ne la satisfait pas mais dont elle ne veut se départir au grand dam de sa meilleure amie qui le considère comme un homme insipide et

ennuyeux. Au moment où Hannah croit que son petit ami actuel va se décider à la demander en mariage, elle se voit proposer à la place un poste dans sa firme, par ce même petit-ami qui ne veut rien précipiter après plusieurs années de relation. Ulcérée par cette nouvelle attente déçue, Hannah le quitte pour se jeter dans les bras de Jacob qu'elle a rencontré lors de l'une de ses nombreuses soirées au bar et où elle l'avait préalablement rejeté.

Jacob, malgré lui au centre de ces intrigues, est un trentenaire riche et hédoniste. Il parcourt les bars chaque jour à la recherche d'une femme avec qui partager sa prochaine nuit. Charismatique, drôle et charmeur, il mène cette vie avec facilité jusqu'à sa rencontre avec Hannah qui va changer la donne.

Toutes ces intrigues finissent par s'entrecroiser puisque l'on apprend qu'Hannah est en réalité la fille aînée d'Emily et Cal. Ainsi, après une scène vaudevillesque où tous les hommes se battent pour les femmes (le père de la babysitter Jessica qui découvre les photos dénudées de sa fille destinées à Cal, Cal qui découvre avec stupeur que la dulcinée de Jacob n'est autre que sa fille, Cal avec l'amant de sa femme David), toutes les histoires développées se concluent : Hannah et Jacob finissent ensemble tandis que le couple de Cal et Emily semble en bonne voie pour se reconstituer.

Protagonistes principaux

- Jacob (Ryan Gosling) : Trentenaire, riche et charmeur, c'est un coureur de jupons. Il aide Cal à remettre sa vie sentimentale sur les rails et tombe, parallèlement, amoureux de Hannah. Il tient le double rôle du « gendre idéal » et du « douche ».
- Cal (Steve Carell) : Trompé par sa femme Emily, il emménage seul et fait la rencontre de Jacob qui va lui apprendre à séduire de nouvelles femmes. C'est le père de Robbie et de Hannah. Il tient principalement le rôle du père.
- Emily (Julianne Moore) : C'est la femme de Cal. Vice présidente d'une entreprise, elle entretient une relation adultère avec un de ses collègues David. Elle est la mère de Robbie et Hannah. Elle tient principalement le rôle de la mère démissionnaire.
- Hannah (Emma Stone) : C'est la fille d'Emily et Cal. Jeune avocate, elle rompt avec un petit ami ennuyeux pour tomber dans les bras de Jacob. C'est la « princesse moderne » du film.

- Robbie : Fils d'Emily et Cal, frère de Hannah, Robbie a 13 ans. Il entretient de forts sentiments à l'endroit de sa babysitter Jessica.
- Jessica : C'est la babysitter d'Emily et Cal. Elle est secrètement amoureuse de Cal.

4.2. Précisions sur la terminologie idéologique

La recherche de tendances hégémoniques par le point d'ancrage stéréotypique me mènera à évoquer deux grandes idéologies principales : l'idéologie patriarcale et l'idéologie capitaliste. Leur mention répétée dans la suite de l'analyse m'oblige à définir plus précisément ce que l'on entend par ces termes génériques. Elles ne sont évidemment pas les seules idéologies véhiculées par les films mais par leur centralité et leur prépondérance, elles enveloppent les autres « sous – idéologies » qui en dépendent plus ou moins directement.

4.2.1. Idéologie patriarcale

L'origine du concept de patriarcat échoit à Weber qui l'a théorisé comme « *la règle du père* » : selon cette définition, le patriarcat est ce qui autorise le père à contrôler de son seul chef les ressources matérielles du foyer, à déléguer au(x) fil(s) le pouvoir de commander ces ressources, à commander à l'épouse et aux enfants leur conduite et à posséder un droit supérieur sur le corps de la femme tandis qu'elle ne peut prétendre à ce privilège sur celui de son époux. (MacInnes, 1998)

Ramené à une version plus contemporaine – bien que cette première définition reste valide -, le patriarcat est plutôt vu comme les diverses pratiques qui soumettent, à des degrés divers et sous des formes différentes, la femme au joug masculin, qui favorise les intérêts de l'homme au détriment de ceux de la femme et qui légitime cette réalité par la seule appartenance à un sexe. Ainsi, le patriarcat peut se voir, à la fois du côté de la sphère privée et de la sphère publique, dans ce que Walby (cité par MacInnes, 1998, ma trad.) nomme six structures interreliées qui sont : l'oppression des hommes sur les femmes au niveau du monde du travail, le foyer, l'état, la violence, la sexualité et la culture.

L'hégémonie patriarcale, outre la domination qu'elle exerce sur les femmes, participe également à l'hégémonie d'une certaine masculinité (blanche, virile, hétérosexuelle) qui subordonne un ensemble d'autres masculinités : parmi ces autres formes de masculinités, on nommera notamment les jeunes, les hommes effeminés ou encore les hommes homosexuels. (Hearn, 2004)

4.2.2. Idéologie capitaliste

Le capitalisme est un système économique et politique qui recherche l'accumulation de capital grâce à la production et à la vente avec plus-value de bien, tout en justifiant une inégale répartition des différents moyens de productions de ces biens par une minorité (la bourgeoisie).

Selon une tradition Marxiste et de l'avis de Chiapello (2003), le capitalisme est un système absurde puisque, d'une part, les salariés sont dépossédés du fruit de leur travail et, selon toute probabilité, seront toujours subordonnés à quelqu'un d'autre; et que, d'autre part, les capitalistes (les propriétaires des moyens de productions) ne pourront jamais satisfaire complètement cet enrichissement puisque les propriétés du capitalisme font de l'accumulation un processus sans fin.

Pourtant, le capitalisme manque de justification quant à ses principes moteurs ce qui n'empêche en rien le fort engagement des différentes parties envers sa réalisation. « *L'esprit du capitalisme* », c'est donc une idéologie qui, malgré ses propriétés paradoxales, crée les conditions pour légitimer cet engagement à un système d'exploitation et poursuit le but de maintenir la position de dominance des propriétaires des moyens de production. Ainsi, toujours selon Chiapello (2003), l'idéologie capitaliste s'exprime par trois grandes dimensions : en montrant le caractère stimulant ou enthousiasmant de jouer un rôle au sein d'un système capitaliste, en arguant de promesses de sécurité lorsque l'on s'y conforme, enfin en justifiant en quoi ce système est équitable et juste.

En dehors du cadre strictement économique, les champs politiques et culturels peuvent « *se lire dans la logique de l'offre et de la demande* » (Bourdieu, 1981, p.3) : l'idéologie capitaliste vise par ce biais à créer « *une représentation du monde sociale* » (*Ibid.*) qui maintient les intérêts de ceux qui possèdent les moyens de production en légitimant les différentes incarnations et conséquences de ce système.

Pour l'illustrer succinctement à partir du corpus, l'idéologie du capitalisme s'exprime notamment par la consommation (moteur intrinsèque du capitalisme) et montre comment ce consumérisme apporte, en s'y conformant, stimulation et sécurité affective.

4.3. Les figures de la masculinité

4.3.1 Le genre idéal, l'héritier du prince charmant

Parmi les figures de la masculinité, celle du genre idéal est la principale. Son physique avenant, sa réussite professionnelle ou financière, sa bonne éducation, sa filiation paternelle qui le place comme le dépositaire d'une future paternité exemplaire, les sentiments véritables qu'il entretient pour la femme courtisée et surtout parce qu'il finit toujours par devenir le concubin de la « princesse moderne » ont déterminé le choix de ce qualificatif. En effet, il possède – en tout cas sur le papier ! - toutes les qualités d'un gendre et d'un idéal. Outre ces caractéristiques qu'ils partagent tous, cette appellation me semble également appropriée puisque sur trois de ces personnages, deux (Jacob et Dylan) reçoivent l'assentiment des parents de leur conquête féminine. Ainsi, sont-ils jugés aptes dans leur fonction de gendre.

Dans cette partie, la figure du genre idéal permettra de mettre en lumière un appareillage idéologique principalement capitaliste et patriarcal à travers la place du corps, le comportement ou le rôle du père. Les autres facettes évoquées seront quant à elles traitées en relation avec d'autres figures.

4.3.1.1. Sexualité et corps

La masculinité des gendres idéaux passe principalement par le recours au corps. Bien que cet aspect soit passé sous silence ou très succinctement abordé, il est intéressant de noter que chacun d'entre eux dépend de canons esthétiques flagrants : tous sont beaux et attirants (ils sont tous courtisés par plusieurs femmes) et présentent une musculature ciselée (tous sont dénudés au moins une fois dans les films). C'est donc, par ce biais, présenter un corps idéal en ce qu'il suscite la convoitise sexuelle.

Pour deux d'entre eux, les dialogues tentent de souligner l'absurdité d'incarner un idéal physique : d'une part, en critiquant le rapport à la nourriture saine (JAMIE (FB).— *not coffee. Some green tea, soy, organic bullshit.*) ou en remarquant la sculpture excessive du corps de l'homme (HANNAH (CSL).— *Fuck ! Seriously ? It's like you're photoshopped !*). Néanmoins, puisqu'en définitive, l'homme idéal finit toujours par faire succomber la femme courtisée, la narration annihile cet effet du dialogue : ils représentent toujours un idéal avec lequel on s'accouple.

De fait, le corps de l'homme incarne un objet à regarder et à désirer (Gill, Henwood et Mclean, 2005). Ces auteurs soulignent que cette nouvelle « hypervisibilité » du corps participe à appuyer les diktats de l'ascétisme corporel masculin et instaure une nouvelle norme masculine qui lie attirance et musculature. Ce faisant, ils ont pu mettre en lumière les impacts potentiels d'une telle représentation normée et ultra virile du corps masculin : ainsi, notamment chez les adolescents, de nombreuses anxiétés apparaissent comme des troubles de l'alimentation, des problèmes d'estime de soi, des mauvaises perceptions de son image corporelle, etc. (*Ibid.*) Cette hégémonie d'une masculinité par le corps est hégémonique parce qu'elle écarte toute autre forme de corps masculins en les privant de tout potentiel érotique ou plus simplement esthétique.

Par ailleurs, la trame narrative oblige la relation amoureuse à passer par l'étape de la sexualité : que le rapport sexuel – standardisé principalement sous la forme du missionnaire - intervienne ou non, il est néanmoins posé comme *a priori* l'élément déterminant qui scelle la relation. Ainsi, c'est en couchant ensemble que la force de leur sentiment se révèle pour Rachel et Dex (SB); c'est en établissant un pacte amical destiné à avoir des relations sexuelles sans complications sentimentales que Jamie et Dylan (FB) développent des sentiments l'un pour l'autre. Enfin, Jacob (CSL) est présenté comme un *serial lover* séduisant enchaînant les histoires d'une nuit et c'est parce qu'elle le sait que Hannah se dirige finalement vers lui (bien que n'aboutisse pas l'acte). Par ces différents biais, le genre idéal est toujours ramené à sa matérialité corporelle par son instrumentalisation sexuelle. Ainsi, la meilleure amie d'Hannah approuve, pantoise, l'attractivité de Jacob (JACOB (CSL).— *Do you find me attractive, Hannah ?* / MEILLEURE AMIE.— *Yes, she does.*), Dex (SB) fait audiblement jouir Darcy, et Dylan (FB) avoue ne pas se sentir dans son rôle viril par la position sexuelle pratiquée avec Jamie :

DYLAN.— *I gotta be honest, I feel a little emasculated.*

JAMIE.— *A naked girl is lying on top of you and you feel emasculated ?*

Ils inversent leurs positions.

JAMIE.— *Do you feel manly now ?*

Les corps, ramenés à leur matérialité, par leur esthétisme ou comme instruments sexuels, contribuent à créer ici une norme de la virilité à respecter non seulement pour prétendre entrer dans le jeu de la séduction mais également pour acter convenablement la réalisation sexuelle. C'est donc bien la matérialité du corps qui suscite l'un des intérêts de cet homme idéal. Je ne peux m'empêcher de voir dans cette réification du corps masculin, le ressac d'une idéologie capitaliste qui tente de transformer le corps en un bien économique, c'est-à-dire soumis à sa consommation (sexuelle) et comme source potentielle de consommation (représenter un corps idéal, c'est en même temps inscrire le corps dans un ensemble de pratiques consuméristes – la salle de sport, par exemple - inhérentes au projet de le modérer selon cette norme). Cela souligne, en outre, une hégémonie du corps masculin qui naturalise un physique particulier d'homme alors même que la masculinité physique comme on la conçoit majoritairement aujourd'hui est bien plus le résultat d'un processus historique que d'une détermination biologique (Hearn, 2004).

4.3.1.2 « *God, you are just like every other guy* » : La lâcheté universelle de l'homme

Comme une telle description serait trop parfaite, le gendre idéal n'est pas exempt de défauts. Dans chacun des cas, ils sont, tous de manières différentes, lâches. Quand l'un, fiancé, trompe sa future épouse pour son véritable amour mais n'arrive pas à la quitter (ETHAN (SB).—*He's never gonna do anything. (...) He's being a dick.(...) He can change the situation anytime he wants. But he hasn't, as he ? (...) He's a coward.*), quand l'autre n'ose pas assumer ses sentiments face à sa dulcinée (ANNIE (SB).— *If you were his girlfriend, he never would've brought you here. This one has intimacy issues.*) ou le dernier qui s'est enfermé dans une vie de conquêtes parce qu'il trouvait pathétique l'amour (JACOB (CSL).— *I looked at people who were in love and I thought the way they are behaving(...) they appeared pathetic.*) : tous refusent l'engagement définitif et rejettent le sentiment amoureux par crainte.

La portée hégémonique de ce trait de caractère n'est pas tant du côté de l'homme que de la position de la femme. En effet, c'est en réaction à cette lâcheté que se dessine un double processus de légitimation de la domination patriarcale: d'une part, c'est toujours à l'homme de ratifier la situation amoureuse ; d'autre part, il est réassuré comme le garant du bonheur amoureux. Il revient toujours à l'homme de décréter l'engagement dans la relation : cette lâcheté devient alors le rouage qui permet à l'homme de s'inscrire dans un rôle de décideur. Evidemment, une relation ne s'opère qu'avec le consentement des parties impliquées dans celle-ci. Mais, dans cet état d'attente permanent vis-à-vis des hommes, les personnages féminins se retrouvent dans une position ancillaire par rapport à eux ; une position présumée naturelle par l'évidence de la lâcheté intrinsèque des hommes. L'hégémonie patriarcale en dévalorisant sur ce point l'homme se reproduit et se légitime d'elle-même. Si les femmes se retrouvent dans cette position de domination masculine, ce n'est pas par un asservissement dirigé par le genre masculin mais le résultat de sa nature : la femme doit composer avec ce paramètre pour qu'aboutisse le couple puisque, quoiqu'il en soit, on ne peut lutter contre ce qui possède la force du naturel. (ETHAN (SB).—*He's stringing you along. And the worst part is **you're just letting him***).

Ce trait de caractère est d'ailleurs universalisé en de nombreux autres endroits du discours social. Ainsi, grâce à l'analyse discursive de magazines américains à destination des jeunes filles, Firminger (2006) relève que ce thème est redondant au sein de cette littérature : les garçons sont toujours rétifs à l'expression de leur sentiment, manquent d'assurance et craignent le rejet. Ces magazines invitent donc leur lectorat féminin, sous couvert d'un paradoxal *girl power*, à prendre les choses en main, voire à manipuler, pour se voir gratifier la récompense d'une relation amoureuse; une réalité que les films reconnaissent :

DYLAN (FB).— *Why do women think the only way to get a man to do what they want is to manipulate him ?*

JAMIE (FB).— *History. Personal experience. Romantic comedies.*

En prenant toutes les initiatives, les femmes sont amenées à reproduire l'idéologie patriarcale qui fait de l'homme le dépositaire d'un bonheur hypothétique dont lui et lui seul, et malgré l'acharnement de la femme pour le séduire et concrétiser leur union, reste en dernier lieu l'appréciateur. Cette contradiction – la femme initiatrice, l'homme décisionnaire – se perpétue dans les films. Ainsi, Rachel

(SB) demande clairement à Dex de renoncer à son mariage avec Darcy, prière restée vaine puisqu'il lui oppose un refus catégorique; quant à Jamie (FB) elle se fâchera parce que Dylan n'a pas su voir l'attachement qu'elle développait à son endroit, le plaçant comme le seul à pouvoir provoquer la 'vraie' relation (ce qui finira par advenir). Un autre exemple de ce point de vue est frappant : le père de Dylan (FB), Mr. Harper, - supposément un ancien « gendre idéal » - avait rencontré son âme sœur (« *she was the love of my life* ») mais n'a jamais eu le courage de la retenir. Outre qu'elle fait persister le mythe de la lâcheté intrinsèque de l'homme, cette anecdote souligne le naturel avec lequel on pose qu'avec un peu de volonté un homme peut conquérir le cœur d'une femme et qu'il lui revient d'engager la relation, comme si la femme n'avait pas son mot à dire. Cette même conversation glisse vers le cas de son fils où là aussi le père insiste sur la capacité de son fils – un homme donc !- à rattraper la situation suite à sa lâcheté. Ce n'est pas la lâcheté en soi qu'ils remettent en cause ici mais bien la capacité de l'homme à remédier au problème s'il le décide.

MR. HARPER (FB).— *I let her go. I just let her go. Because I was too damn proud to tell her how I really felt about her.*

(...)

DYLAN.— *The girl I brought home to LA, Jamie ? (...) I think I messed it up.*

MR. HARPER.— *Fix it.*

DYLAN.— *She won't talk to me.*

MR. HARPER.— *Maybe she'll listen. There's always a way. If you think there's even a chance that she could be it, **you** fix it.*

4.3.1.3. Le rôle du père

Ce dernier exemple offre une transition pour ouvrir sur le rôle du père. Dans les trois films, le gendre idéal voue à son père, si ce n'est un culte, en tout cas un respect très fort. Le père tient dans la vie du fils une place particulièrement importante par la place financière qu'il occupe – comme on le verra ultérieurement - mais aussi par son influence dans l'éducation sentimentale du fils.

Ainsi, troublé par sa propre conduite adultère, Dex va chercher conseil auprès de son père :

DEX. (SB)— *Have you ever gone down the road - I mean far down it - and wondered if maybe it wasn't what you want ?*

Ce à quoi son père répond par un laïus moralisateur. Mais le plus intéressant dans cette conversation, c'est la façon dont Dex se conforme - en tout cas momentanément- aux injonctions autoritaires (voire militaires) du père :

DEXTER SR. (SB)— *Now whatever is going on between you and this girl, you stop it now. (...) That's not the kind of people we are.*

DEX.— *Yes, sir.*

Quant à Dylan, on l'a vu, il cherche auprès de son père un confident et un conseiller. La prévalence du père dans ces rôles est d'ailleurs affirmée :

DYLAN. (FB)— *He's the smartest man I've ever known. He's the only person I'd ever go to for advice.*

Pour Jacob, l'importance du père n'est pas tant dans le conseil (hélas, il est mort !) que dans le modèle vertueux qu'il a offert à son fils :

JACOB. (CSL)— *He was just a sweet guy. Probably too sweet. Very successful in business. (...). But he was soft, too soft, too sensitive.*

Si Jacob semble reprocher cette sensibilité à son père, on perçoit par le jeu d'acteur, qu'une grande affection et forte admiration lui est portée : d'ailleurs, s'il décide d'aider Cal, c'est parce que ce dernier lui rappelle quelqu'un (« *you remind me of someone* »), ce qui signifie, on le comprend plus tard, son père.

La force et la nécessité de cette relation père-fils intervient également à travers des personnages que j'ai peu cités jusqu'à présent : il s'agit de Cal et Robbie. Ainsi, lors d'une partie de baseball avec son père Cal, Robbie, seulement âgé de 13 ans, se confie et vient chercher conseil auprès de son père :

ROBBIE. (CSL)— *There's a girl.*

CAL.— *You like her ?*

ROBBIE.— (...) *she's incredible. She's my soul mate, you know ? She doesn't even care.*

CAL.— *But she's your soul mate, right ? Well, you just don't give up on her, right ?*

Ce rapport du fils au père souligne que les affaires importantes (financières, sentimentales) sont des affaires d'hommes à régler entre hommes. Jamais le fils ne demande conseil à sa mère (lorsque celle-ci est présente dans le film) quand elle n'est pas accusée de tous les maux : ce rôle particulier du père surgit surtout en miroir de celui de la mère toujours démissionnaire (Je reviendrai sur cette description

particulièrement sévère de la mère dans les figures féminines). Par cette récurrence de la relation père-fils, la tendance hégémonique patriarcale réapparaît : le père s'affirme comme le plus capable dans la résolution des affaires sérieuses parce qu'il incarne un modèle de vertu, d'intelligence et de sagesse mais aussi parce qu'il est le seul à être présenté comme disponible pour apporter une aide au fils. En outre, le patriarcat s'offre les moyens de sa reproduction : la sagesse patriarcale s'adresse directement au descendant masculin, en fait l'héritier, afin qu'il puisse la répercuter dans ses propres actes.

4.3.2. *The douchebag*

En contre-pied moral de ce genre idéal se dessine un autre stéréotype, celui que j'intitule *the douchebag* (terme qu'emploie Jamie pour désigner Parker). Cet homme frivole, désigné comme un prédateur, multiplie les conquêtes féminines dans un simple souci hédoniste. Bien que cette sorte d'homme soit toujours dénoncée par les femmes, il n'en demeure pas moins présenté comme la seule alternative au modèle du genre idéal. Malgré cette dénonciation, les femmes replongent toujours pour le *bad guy* et sont toujours confrontées aux mêmes échecs : outre que cette posture concourt à présenter les femmes comme des créatures idiotes et facilement bernées, elle instaure aussi leur dépendance par rapport aux hommes puisque s'inscrivant toujours dans l'expectative de leurs promesses non-tenues :

KATE. (CSL)—*Asshole, as in someone who tells a woman that he'll call but never does. Asshole, as in someone who uses honesty to get a woman into bed but is actually full of shit like the rest of them.*

Par ailleurs, comme prédateurs, ces hommes consomment naturellement les femmes. Cette consommation de la femme comme objet sexuel n'interpelle personne ou ne soulève que quelques réserves : ce tempérament des hommes à collectionner les femmes semble aller de soi comme comportement naturel et universel ; la seule critique que leur adressent les femmes, c'est de ne pas le faire avec tact. C'est donc plus la forme que le principe que les personnages féminins dénoncent.

Ainsi Rachel (SB), amusée, constate de Marcus : « *You're like a shark* » tandis qu'il navigue d'une femme à l'autre dans l'espoir de susciter l'intérêt de l'une d'entre elle, ou reconnaît encore son naturel à séduire par tous les moyens : « *How do you make the most hideous things sound charming ?* ». Quant à Parker (FB), bien que Jamie lui précise que sa règle est de ne coucher qu'au bout du

cinquième rendez-vous et qu'elle cherche l'homme de sa vie, il joue de ses charmes pour arriver à ses fins en charmant Jamie. Mais dès son dessein accompli, il tente de s'échapper furtivement au petit matin. Pris sur le vif par Jamie, et après lui avoir barratiné un mensonge, il admet : « *I don't think I can be your Prince Charming.* ». Jamie court alors retrouver Dylan pour s'apitoyer sur son sort et s'interroge s'il n'y a pas quelque chose qui cloche chez elle. Il la rassure : « *He's a guy. You gave him a five-dates challenge. He got you and cut out. Forget the douche. He's a dick. He's a dick-douche* ». L'homme est ici un prédateur parce qu'il s'emploie à tromper les femmes dans le simple but d'en tirer profit et peu importe les moyens à mettre en œuvre pour y arriver. Mais la femme lui reproche surtout son manque d'honnêteté et sa lâcheté (encore !) plus que la démarche : JAMIE.—*the sneak-out : how incredibly cliché of you.*

Du point de vue du *douche*, Jacob (CSL) tient un rôle ambivalent puisqu'il passe de ce rôle à celui de gendre idéal. Néanmoins, lorsqu'il tient le rôle du *douche*, il est caractérisé par les mêmes attributs que les autres personnages assimilés au *douche*, à savoir un prédateur amoral qui objectivise les femmes : un plan de Jacob sur fond de musique tribal finit de le caractériser sous ce registre « bestial » et primitif. Fort de ce rôle, Jacob va enseigner à Cal l'art indéfectible de la drague, un art toujours triomphant puisque les femmes, en tout cas pour Jacob, s'y soumettent volontiers :

CAL. (CSL)— *Seriously ? You ask her out like that ? And that worked ?*
 JACOB ET LA VENDEUSE . ensemble.— *Yeah.*

Ainsi, n'hésite-t-il pas à s'offrir en modèle et en professeur : « *I 'm gonna help you rediscover your manhood.* »

Ce qui se dessine à travers ce stéréotype du *douche*, c'est le naturel viril de l'homme hétérosexuel : pour être un homme, un vrai, il faut s'inscrire dans une consommation quantitative de la femme. L'inscription de cette norme universelle tend à se concrétiser dans ce dialogue :

JACOB. (CSL)— *Let's talk about how many women you have been with.*
 CAL.— *Sexually ? One.*
 JACOB.— *No. Not at one time. (pires) (...) Oh boy, you're kidding me ?*

Le ressac d'une idéologie capitaliste se lit dans cette consommation de la femme qui est envisagée ici non comme un sujet mais comme un objet : elle devient l'instrument évident du plaisir masculin. C'est aussi le reflet de l'idéologie patriarcale qui soumet naturellement la femme au joug masculin ;

soit dans une position de soumission et d'acceptation de cette situation à laquelle elle participe activement (les hommes sont tous des coureurs, autant faire avec) ou dans une position de dénonciation mais d'attente qui reconnaît sa servitude aux hommes.

Par ailleurs, le *douche* est intéressant dans son rapport à l'hégémonie du mariage et du couple. En effet, tout en réaffirmant cette idéalisation virile de l'homme, de nombreux éléments viennent discréditer ces pratiques : au final, ce qu'il faut faire, après avoir utilisé la femme comme objet, c'est en choisir une pour s'établir en couple, cellule économique plus favorable à l'idéologie capitaliste. Les idéologies patriarcale et capitaliste, si elles semblent au premier chef servir des intérêts contradictoires, finissent par cette négociation à s'appuyer l'une et l'autre. C'est d'ailleurs à cela que l'on reconnaît que ce sont des hégémonies car elles se servent des contradictions qu'elles rencontrent pour renforcer leur position de dominance.

4.3.3. Le meilleur ami gay

L'homosexualité est très peu abordée dans les films à l'étude puisque, comme on l'a mis en lumière, ils font l'apologie de l'hétérosexualité. Néanmoins elle est de temps à autre évoquée, et si sur l'ensemble du corpus, un seul personnage gay est présenté, les dialogues permettent de faire ressurgir intertextuellement l'aperçu d'une représentation de l'homosexualité masculine stéréotypée et qui dépasse le cadre de ceux-ci.

Ce qui frappe dans les relents stéréotypés de l'homosexualité, c'est qu'elle est toujours au service de l'hétérosexualité qui perpétue ainsi la hiérarchie des pratiques sexuelles à son avantage. Ainsi, Tommy (FB), collègue et ami de Dylan, est ouvertement homosexuel. Mais dès lors qu'il est fait mention de sa sexualité, c'est toujours dans l'optique d'apporter un conseil, une aide, à Dylan. Avil Saavedra (2009) a observé le même phénomène dans différentes séries télévisées américaines : les gays ont toujours le souci et l'habileté d'aider les hétérosexuels. L'inverse se voit rarement (pour ne pas dire jamais) : un hétérosexuel ne viendra jamais aider un homosexuel dans ses affaires sentimentales. Considérons l'extrait suivant :

TOMMY. (FB)— *She's a girl. Sex always means more to them even if they don't admit.*

DYLAN.— *Jamie's different.*

TOMMY.— *Does she have a penis where most girls have a vagina ? No ? Then she's no different.(...) And, hey, I love women. They're beautiful, majestic, mysterious, mesmerizing creatures. Smart. Far superior to men in every way. And if I had a choice, I would be with women to my dying day. But me likes cock so I'm stricaly dickaly.*

Ces quelques lignes condensent avec aplomb deux attributs arbitrairement prêtés aux homosexuels : d'une part, ils connaissent et idolâtrèrent les femmes; d'autre part, l'homosexualité est forcément un fardeau que l'on endure et si leur libido leur laissait le choix, les homosexuels choisiraient bien entendu de s'épanouir dans l'hétérosexualité.

L'évidence d'une entente naturelle entre les homosexuels et les femmes est d'ailleurs soulignée lorsque Jamie fait passer Dylan pour son meilleur ami gay - comme s'il était plus probable qu'un homme ami avec une femme soit homosexuel – ou encore lorsque Cal aperçoit pour la première fois Jacob entouré de femmes et qu'il se marmonne à lui-même « *Gay* ». Dans ce dernier cas, même s'il s'agit plus d'une tentative de se rassurer lui-même dans sa relation aux femmes, la simple évocation de l'homosexualité dans ce contexte souligne malgré tout le lien persistant entre femmes et homosexualité masculine.

En universalisant ce lien entre femmes et homosexuels, les films concourent à reproduire une hégémonie de la masculinité hétérosexuelle : les hommes homosexuels ne sont pas de « vrais » hommes (pour preuve, ils comprennent si bien les femmes qui demeurent un mystère pour les hommes hétérosexuels), ce qui replace l'homme hétérosexuel dans une position de dominance par rapport à un homme gay plus féminin. Comme le souligne Connel (Connel, cité par Avila Saavedra, 2009), l'homosexualité masculine est toujours subordonnée à l'hégémonie hétérosexuelle masculine. Tout à la fois, c'est aussi postuler la supériorité de l'hétérosexualité sur l'homosexualité puisque ses « praticiens » sont toujours dans la position d'aider, de servir l'intérêt sentimental des hétérosexuels qu'ils soient hommes ou femmes.

Cette hiérarchisation des sexualités se retrouve dans l'extrait cité puisque Tommy reconnaît qu'il ne se résoud à l'homosexualité que par une contrainte libidineuse au détriment d'une hétérosexualité

qu'il préférerait. De l'aveu même d'un homosexuel donc, l'hétérosexualité se positionne en premier choix et comme naturellement et qualitativement meilleure. De ce point de vue, la récurrence du ressort scénaristique, source de comique, qui consiste à faire passer l'homosexualité comme une excuse de bon ton pour un ensemble de situations embarrassantes (Jamie [FB] fait passer Dylan pour son meilleur ami homosexuel, Ethan [SB] se prétend gay pour se débarrasser de Claire) ne fait que reproduire cette hiérarchie : l'homosexualité n'est jamais prise au sérieux (Tommy [CSL] n'est-il pas un joyeux bout-en-train ?) et vient toujours en aide à l'hétérosexualité (comme prétexte ou comme conseil).

L'homosexualité est aussi décrite dans les termes d'une sexualité exacerbée : ainsi, en se faisant passer pour gay et pour crédibiliser ce rôle, Ethan (SB) énonce : « *I need like a guy partner. Like, dudes. Maybe a lot of them.* ». De son côté, Tommy (FB), au moment même où il se présente à Dylan, lui dit : « *Listen, I'd love to take out one night and troll for cock. You got some pretty boys out there in L.A. but the quality in this town [New York] is ri-dick-ulous.* ». Ainsi, l'homosexualité n'est comprise que dans les termes de sa sexualité physique mais jamais dans le registre de l'affectif. La seule mention faite de l'amour homosexuel s'exprime dans des termes qui viennent immédiatement rendre ce sentiment artificiel et voué à l'échec en dehors de l'hétérosexualité :

DYLAN.(FB)— *So it's just about sex then ?*

TOMMY.— *No, I've been in love. I went down that rabbit hole.*

Tout donc dans les mentions de l'homosexualité vient la rendre déviante puisque l'amour dans son sillage semble impossible. L'homosexualité n'est que du ressort de la préférence sexuelle, entendu dans les termes de la copulation.

Cependant, malgré ce portrait très stéréotypé de l'homosexualité, on pourrait y lire la perméabilité du discours social sur l'évolution des mœurs : si sa transcription n'est pas idéale et souligne toujours le joug d'une domination hétérocentriste, elle existe malgré tout. Mais cette représentation n'est que celle de l'homosexualité masculine. L'homosexualité féminine, elle, n'intervient jamais : à aucun moment, elle n'est évoquée, si ce n'est fugacement comme caractéristique trioliste ! Ainsi, bien que la représentation de l'homosexualité masculine soit soumise à certaines hégémonies, elle demeure quantitativement plus visible, et ce au détriment de l'homosexualité féminine ou d'autres formes de

préférences sexuelles. La représentation réitérée de l'homosexualité masculine participe donc à la reproduction d'une hégémonie patriarcale, même si à l'intérieur de celle-ci elle occupe une position hiérarchique moindre par rapport à d'autres formes de masculinités – notamment hétérosexuelles - plus dominantes.

4.4. Les figures de la féminité

4.4.1. La princesse moderne

L'appellation choisie pour décrire ce stéréotype m'est venue en observant l'attente perpétuelle de ces femmes pour l'homme de leur vie. En outre, Jamie explique à Dylan qu'elle aime échapper à la frénésie de la ville en montant sur le toit d'un gratte-ciel dont elle est la seule à connaître l'accès. Cet épisode m'a immédiatement rappelé l'image d'Epinal d'une princesse seule en haut de son donjon. De fait, l'appellation Princesse Moderne me semblait correspondre pour désigner ces personnages.

Si on a vu et on verra dans cette analyse comment de nombreuses caractéristiques et actions stéréotypées participent à soumettre cette « princesse moderne » sous le joug des stratégies idéologiques patriarcales, un aspect du stéréotype moderne de la cendrillon ne peut être compris dans ces termes qu'à partir des caractéristiques qui lui sont imposées directement : je reviens ici sur la sensibilité de ces personnages.

En effet, Rachel, Jamie, Hannah et leur pendant plus âgé Emily font montre à certains égards d'une sensibilité exacerbée par rapport aux hommes. Que ce soit par un rapport complexé à leur corps (JAMIE (FB).— *[my breasts], I think they're so tinny.* ; HANNAH (CSL).— *Is there some dim lighting somewhere ? Oh God.* ; RACHEL (SB).—*There's an old maid in the window*), que ce soit par leur vexation répétée (Jamie envers Dylan, Emily par rapport à Cal), la culpabilité qu'elles éprouvent (Rachel par rapport à Darcy), les attentes présentées comme démesurées qu'elles forment à l'endroit des hommes, à fuir physiquement dès lors qu'elles sont incommodées (Rachel quitte la maison où ils passent tous leurs vacances, Jamie quitte le domicile des parents de Dylan) ou de leur capacité à fondre en larmes au moindre conflit, toutes sont souvent présentées comme très émotives par rapport aux hommes. Cet affect, naturalisé par sa répétition à travers de multiples formes, pose la question de sa fonction uniquement féminine : alors que les hommes sont parfois représentés comme ressentant les mêmes émotions, ils le sont toujours dans une moindre mesure. Aussi, ce sentiment exacerbé concourt à produire l'image d'une femme fragile. Or, montrer la femme sous l'angle de sa fragilité dans une quête de l'amour et du couple, et par opposition au gendre idéal qui se situe davantage dans le domaine réflexif qu'affectif, c'est justifier une position de dominance masculine (qui peut-être financière, romantique, sexuelle) sur elles : si les femmes sont si fragiles, il faut bien

que quelqu'un les protège, les sauve de leur propre faiblesse, et qui mieux que l'homme raisonné, fort, confiant, pour assurer cette protection ?

4.4.2. La célibataire névrosée

Les figures de la célibataire névrosée sont moins évidentes dans la narration des films parce qu'elles sont généralement présentées avec exagération, comme des ressorts comiques. Néanmoins comme le souligne Geoff King (2002, p.130) : « *Awareness of the departure from the norm - hence awareness of the norm - is one of the key ingredients of the comic effect.* ». Elles sont donc intéressantes à observer précisément pour les normes qu'elles soulignent.

Dans chaque film, il est étonnant de constater à quel point, malgré leur insignifiance scénaristique, les célibataires présentent toutes les mêmes caractéristiques : Ce sont toutes des célibataires endurcies mais qui cherchent inlassablement l'homme de leur vie. Or, elles sont représentées avec une sexualité névrotique : Claire (SB) harcèle Ethan qui ne cesse de la rabaisser sans que celle-ci ne s'en offusque véritablement, en présentant une folie douce et une bizarrerie évidente (Ethan— *She's Crazy. (...) She's like some weird animal. She's like a freaking circus animal.*), prête à tout pour aboutir à ses fins ; l'autre, hystérique – caractère souligné par la gêne dubitative de Dylan (FB) -, qui s'active au plaisir de l'homme avec des manières complètement exagérées, enfin Kate qui résume cela en étant célibataire, hystérique et sexuellement très enthousiaste et présentée comme une ancienne alcoolique – maladie dont la précision narrative n'apporte rien à l'intrigue. La thématique de l'alcool se retrouve d'ailleurs pour une autre célibataire : lorsque Marcus (SB) ramène une femme rencontrée dans un bar dans la maison où le groupe d'amis passe ses avances, celle-ci demande s'il reste de la vodka au moment du petit déjeuner.

Ce qui est intéressant ici, c'est de constater l'évidence avec laquelle ce stéréotype postule qu'une femme seule ne peut être qu'une fille à problème, soit que ce célibat rend folle. Il n'y a donc ici de salut que dans le couple et dans l'accouplement, mais, plus encore, dans la recherche effrénée d'un homme avec qui partager sa vie. Ce stéréotype renforce une fois de plus la soumission de la femme sous une domination masculine : elles sont toujours demandeuses de l'attention de l'homme qui lui concède quelques moments. Un rapport ancillaire continue donc de se forger.

Par ailleurs, les réactions disproportionnées que chacun peut interpréter comme telles (harcèlement d'Ethan par Claire, sexualité incongrue pour l'anonyme qui lèche l'aisselle de Dylan (!), comportement hystérique et socialement inadéquat pour Kate) soulignent que sans homme on devient fou et que, par corrélation, il incarne un élément de stabilité émotionnelle indispensable. En contre-pied, les hommes célibataires ne sont pas fous : on y critique juste leur volubilité sentimentale et souvent une certaine stupidité. Le trait est beaucoup plus marqué pour les femmes.

La femme seule, ici est donc bizarre: la société fait peser sur elles un doigt accusateur parce qu'elles dérivent de la norme alors même que de nouvelles formes de famille se développent de plus en plus. (Kaufmann, 1999).

Outre l'hégémonie patriarcale, il y a donc une hégémonie du couple. Certains auteurs (Samblanet, 2009) ont bien démontré la fonction économique du couple qui sert une conception idéologique capitaliste: le couple est l'un des lieux prépondérant à même de susciter la consommation. C'est donc en trame de fond, sous cette figure de la femme seule, un plaidoyer pour le couple comme un lieu d'épanouissement, et la dénonciation indirecte du célibat comme une perversion du modèle normal et naturel du couple par la répétition d'un stéréotype complètement anormal et extrême.

4.4.3. La mère indigne

La mère a une place vraiment anecdotique à première vue dans le déroulement des films. Néanmoins, il est frappant de constater à quel point, lorsqu'elles sont évoquées (ce qui n'est finalement pas si rare), elles le sont toujours sous une image peu flatteuse pour ne pas dire sévère.

Ainsi, les mères des gendres idéaux tout en étant marginales voire absentes, sont souvent convoquées, explicitement ou implicitement, comme les responsables de la peur de l'engagement du fils. En effet, que ce soit Jacob (CSL) qui décrit sa mère comme une femme belle mais vénale et froide, Dylan (FB) qui nourrit à l'endroit de sa mère une rancune profonde parce qu'elle a quitté le domicile familial sans jamais y remettre les pieds ou l'évocation de la dépression de la mère de Dex (SB) qui s'améliore en raison du mariage prochain de son fils, toutes sont toujours démissionnaires. Cette démission, qu'elle soit par vicissitudes, abandon ou dépression, semble -même si ce n'est jamais

directement lié -, justifier les problèmes de lâcheté de ces hommes par le renoncement originel des mères au rôle légitime qui leur incombe : on le devine, il s'agit d'être toutes entières à la disposition de leur famille, et plus principalement de leur fils.

Du côté des « princesses modernes », la représentation filmique des mères corrobore l'idée d'un individu toujours enclin à la perversion. En ayant adopté un mode de vie qui favorise les conquêtes masculines au détriment d'une vie familiale bien rangée, la mère de Jamie (FB) porte la responsabilité des échecs amoureux de sa fille; qui n'hésite pas à le lui signifier par une question rhétorique: « *you think maybe I keep my worlds apart for some crazy reason ?* ». La mère, elle-même, avertit sa fille qu'elle doit cesser de vivre dans la peur de ses propres erreurs (« *you live in fear of repeating my mistakes* »). Dans *Crazy Stupid Love*, Emily est celle qui brise le couple qu'elle forme avec Cal en avouant sa liaison avec un de ses collègues. Si le film reconnaît que cette situation advient parce que le mari et la femme, ensemble, n'ont su se prémunir de l'érosion de leur couple par la routine, c'est néanmoins la mère de famille qu'elle représente qui vient, par sa conduite adultère, briser l'unité du cocon familial. Cette pauvre Emily, en plus d'incarner la pécheresse originelle, se voit aussi échoir le rôle de mère démissionnaire envers son fils de 13 ans ! En effet, suite à sa rupture, Emily pleure chaque soir dans son lit et son fils Robbie l'entend. Inquiet, il lui avoue qu'il ne sait pas quoi faire; ce à quoi elle répond : « *Baby, you're thirteen, you're not supposed to know what to do...* ». Une réplique qui souligne subtilement qu'elle échoue à préserver son fils de cette situation.

Il est donc intéressant de voir la récurrence des mêmes traits, des mêmes défauts, chez la mère alors qu'elle n'occupe narrativement (mise à part pour Emily) qu'un rôle figuratif. Sans prétendre sortir de mon champ de compétence, on peut sans doute voir là, une ramification idéologique chrétienne qui marque les mères du sceau indélébile de la faute originelle d'Eve, la mère, celle qui enfanta l'humanité, celle qui fut coupable de la perte de l'Eden par sa tentation. Tentation adultère, tentation pour une autre vie, tentation de ne plus s'accrocher à la vie, tentation de l'argent et de l'égoïsme sont autant de manières d'affilier ici ces tentations très contemporaines à celle d'Eve. C'est aussi concourir à réaffirmer la tentation (traduite ici par une envie d'autre chose) comme l'un des sept péchés capitaux prohibé par le dogme chrétien.

Mais c'est surtout une idéologie patriarcale qui légitime la domination des hommes dans le contrôle

des composantes familiales (financières, éducatives) parce que la mère possède en elle les germes de la destruction du foyer. L'homme, comme élément de stabilité, peut donc prévenir cette explosion.

4.5. Le couple idéal

Comme comédies romantiques, les films traitent donc du thème de l'Amour. La quête qui se déroule alors suit le schéma très stéréotypé de la romance héritée des standards modernes du Prince Charmant (ou du gendre idéal) et de Cendrillon. A chaque fois, des personnages masculins et féminins portent la responsabilité d'incarner des types idéaux dirigés vers la réalisation d'un autre idéal type : celui du couple idéal et/ou du mariage. Bien qu'entourés par une multiplicité de personnages dans le déroulement narratif, les caractéristiques qu'incorporent l'homme et la femme de cet hypothétique couple, les rendent immédiatement décodables comme les acteurs d'une romance idéale.

La couple idéal, sans être un personnage en soi, incarne un stéréotype prédominant de ces productions. Puisqu'il constitue l'un des buts définitifs des scénarios et que tous les événements développés dans la trame narrative concourent directement ou indirectement à sa réalisation, il règne comme l'un des protagonistes principaux des films. Mais pour que se concrétise ce couple, un ensemble de caractéristiques est donné comme lui étant indissociable. Ces caractéristiques façonnent le couple et sa représentation comme un objet pétrit par un ensemble de tendances hégémoniques, principalement patriarcales, capitalistes et hétérocentristes.

4.5.1. L'idéal d'un amour romantique

4.5.1.1. *La romance et ses protagonistes*

D'emblée, on peut repérer les attributs similaires dans chacun des trois films pour caractériser les deux entités de ce couple idéal en devenir : l'homme et la femme sont blancs, jeunes, beaux, riches et hétérosexuels. Cette communauté de traits institue d'emblée la recherche de l'amour entre l'articulation de différentes hégémonies : hétérocentrée, blanche, bourgeoise et jeuniste. En outre, l'avènement de la romance idéale procède toujours selon les mêmes étapes dans les trois films : flirt (amour secret, pas d'attirance véritable, chasse sentimentale, etc.), attachement (progressif, mutuel et inavoué), sexe (adultère, « entre amis », etc.), période d'euphorie (complicité), doutes, soupçons d'incompatibilité des deux entités du couple, point de rupture potentielle (lâcheté, peur de

l'engagement, désaccord du père, etc.), réconciliation (rattrapés par la force du véritable amour qui ne saurait connaître une issue négative). L'amour est ici toujours « *un voyage difficile, qui doit se gagner et se prouver, en endurant généralement la peine d'une séparation actuelle ou potentielle.* » (Wilding, 2003, ma trad., p.377).

Ces répétitions d'un carcan narratif, tant d'un point de vue des personnages que du déroulement de l'intrigue, arguent des nécessaires étapes de la réalisation amoureuse et soulignent une norme dans le cheminement attendu des protagonistes et des situations vers la consécration du couple idéal. C'est cette façon particulière dont le stéréotype tresse des liens avec les autres stéréotypes et se mêle à de nombreuses thématiques concomitantes qui permet de discerner les thématiques idéologiques sous-jacentes à la romance.

4.5.1.2. Le Grand Amour

Le stéréotype du couple idéal s'articule autour du fantasme du *Grand Amour*. Ainsi la mère de Jamie lui confesse-t-elle « *I always thought you were a true love kind of girl* ». De son côté, Rachel (SB) rappelle à Ethan : « *I don't exactly see you living your happily ever after.* », malgré les reproches qu'il lui adresse à propos de sa relation adultère. Ce à quoi Ethan rétorque, condescendant : « *But at least, I try. At least, I take chances.* ». Quant à Jacob (CSL), sa vision cynique de l'amour est pietinée par sa rencontre avec Hannah : « *I met a girl.(...) She is a game changer.* ». Sans oublier : Robbie (CSL) qui a rencontré sa « *soul mate* », Mr. Harper (FB) qui a laissé s'échapper « *the love of [his] life* » et Cal (CSL) qui affirme : « *I met my soul mate when I was 15 years old.* ». La liste exhaustive de ces mentions du grand amour serait trop longue et fastidieuse à retranscrire mais, ici, on voit bien que le grand amour est posé comme un fait avéré : l'âme sœur est là, quelque part, qui se cache. Il s'agit simplement de se mettre à sa recherche avec opiniâtreté ou d'être ouvert à sa possibilité. Ce n'est pas l'apologie de l'amour, c'est la certitude de l'existence d'un Grand Amour, plus grand, plus pur que tous les autres. Un amour définitif et indestructible malgré les obstacles sociaux qu'il rencontre.

Or, on pourrait déjà, à ce niveau, questionner l'évidence ontologique de l'amour. Mais sans tomber dans un écueil nihiliste, il faut néanmoins reconnaître que si un tel sentiment existe, la façon dont son

existence est relayée, son traitement, sa représentation, sont ici questionnables. En effet, comme l'ont souligné plusieurs auteurs, de nombreuses formes amoureuses et conjugales se sont développées au sein de différents groupes humains à travers l'histoire et en divers endroits du Monde (Lindholm, 1998). La forme occidentale contemporaine qu'on leur prête – à travers le grand amour – n'est pas aussi universelle et naturelle que de nombreuses productions culturelles l'assèment : l'amour – et le mariage/concubinage comme son prolongement logique – n'a pas toujours été binaire, ni fondé sur une réciprocité affective ou encore ni envisagé comme menant à un engagement à vie entre les deux parties.

Bien entendu, on pourrait arguer que c'est là un lieu commun du film hollywoodien, que personne n'est dupe de ce cliché élimé. De la même manière, les personnages en quête de l'amour ne se laissent pas bernier et la perméabilité des discours permet la reprise de cette argumentation dans les films, ce qui rend l'idéologie amoureuse bien plus réaliste par cette négociation. Ainsi Hannah précise :

Hannah (CSL).— *I know what happens in the PG 13 version of tonight, all right ? I know. It's that I get really drunk and then I pass out. You cover me with a blanket, kiss me on the cheek, nothing happens. But that's not why I'm here. I'm here to bang the hot guy from the bar.*

Pour sa part, Jamie (FB) exhorte Catherine Heiggl à la boucler parce qu'elle se sent abusée par ce « *bullshit hollywood cliché of true love* » tandis que sa mère lui indique plus tard : « *You gotta upgrade your fairy tale, baby. Your prince charming is not coming to rescue you in a horse and carriage* ». Dylan, quant à lui, lassé des femmes, entend « *just work and fuck like George Clooney.* ». Dans *Crazy Stupid Love*, après une dispute entre Cal et Emily, alors que la pluie se met à tomber, constate : « *what a cliché* ». La reconnaissance de représentations médiatiques et la critique explicite des clichés hollywoodiens, outre qu'elles soient paradoxales puisque ces clichés sont simultanément créés et dénoncés par la même industrie, n'empêchent en rien la concrétisation du grand amour réaffirmé en permanence comme une réalité, comme une évidence. De ce fait, en présentant ce « *conflict de définition* » (Macé, 2006, p.92), ces objets culturels, même s'ils admettent l'existence d'un cliché, renforcent l'idéologie amoureuse comme naturelle puisqu'elle advient alors même que l'on vient de la dénoncer vertement : le Grand Amour existe parce qu'il transcende précisément la négation de son

existence par ceux qui finiront par le vivre. Comme le confesse malgré tout Jamie : « *I kinda believe in true love* ».

Mais cette norme amoureuse recèle davantage de conceptions idéologiques sous-jacentes. Cette représentation du grand amour et du couple n'est pas uniquement hégémonique parce qu'elle le pose comme naturel : elle exprime une tendance hégémonique parce que sous son couvert, elle impose des pratiques et des standards qui dépassent le simple cadre de la sentimentalité et de l'intérêt privé. Par exemple, au sein de la culture occidentale et plus précisément la culture Européenne depuis le 16^e siècle, l'amour romantique a pu être perçu un élément de libération des femmes qui, en imposant les rituels de la romance, disposaient de critères précis pour légitimer leurs préférences amoureuses et conjugales (comportements galants, fidélité, attention, etc.) ; et une tentative de « démasculinisation » - donc de subordination – des hommes par la contrainte de ces codes, considérés comme féminins. Mais plus récemment, l'amour romantique a été aussi perçu par un certain nombre d'universitaires comme l'un des lieux de domination et de reproduction de la norme hétérosexuelle ou comme la persistance d'une idéologie patriarcale aboutissant à l'oppression domestique des femmes (Evans, 1998). Dans le cadre qui nous intéresse ici, c'est la seconde option citée qui semble s'opérer : la représentation faite de l'amour ne conduit pas tant à une oppression domestique des femmes mais plutôt à leur maintien sous le joug subtil d'une domination patriarcale et économique. Le stéréotype du Grand Amour, composante nécessaire du couple idéal, débouche en outre sur l'impératif hétérosexuel de nos sociétés occidentales et sur la représentation du mariage en en faisant un lieu où s'opère une domination raciale et de classe.

4.5.2. Vers un idéal hétérosexuel : le mariage

L'hégémonie hétérocentriste est prépondérante dans la représentation qui est ici faite du couple. En effet, la romance se déroule uniquement dans le cadre de l'hétérosexualité. Qu'elle soit au niveau du couple idéal ou des personnages secondaires qui gravitent autour, c'est la seule forme de sexualité exploitée. Si l'homosexualité est sporadiquement évoquée, ce n'est jamais dans un rapport de romance, ni dans l'optique de la formation d'un couple : l'option homosexuelle n'est dessinée que dans la rencontre sexuelle.

Chaque couple idéal en construction se positionne par rapport à l'institution très hétérosexuelle du mariage, hétérosexualité qui se réaffirme par ce biais comme le prolongement naturel de l'amour : Dex (SB) est prêt à épouser Darcy, Dylan (FB) s'agenouille devant Jamie pour lui déclarer sa flamme dans un détournement d'une tradition matrimoniale (rituel de la demande en mariage) ; enfin, dans une transcription moderne de la demande du gendre au père de la main de la fille, Jacob (CSL) cherche à obtenir l'approbation de Cal pour entériner définitivement sa relation avec Hannah.

Le couple idéal, à travers la présentation récurrente de sa norme hétérosexuelle et de son rapport au mariage, nie presque l'existence de sentiments amoureux – ou en tout cas du même niveau de leur intensité – en dehors de l'hétérosexualité. Ces objets culturels comme discours sociaux participent donc à déposséder de leur authenticité, par la force de cette répétition, toute autre forme de romance et de couple qui ne s'appuierait pas sur le modèle hétérosexuel. La répétition de ce modèle et l'absence flagrante de contre-exemples sont problématiques parce qu'en privilégiant l'hétérosexualité, ces discours filmiques participent à la rendre plus désirable, à renforcer des normes sociales et culturelles, contribuent à faire percevoir comme déviantes un ensemble d'autres formes de sexualités et de pratiques qui leurs sont rattachées (Avila-Saavedra, 2009) ; et à légitimer – en rapprochant l'amour et le mariage – les privilèges hétérosexuels sociaux, légaux, financiers et religieux tout en soulignant leur impossibilité pour les autres couples. (Faith Oswald, 2000)

4.5.3. Un idéal socio-économique

Par ailleurs, le couple idéal, pour se concrétiser, semble devoir s'inscrire dans le champ d'une classe particulière. Dans chacun des films, les personnages proviennent globalement du même milieu : de nombreux indices narratifs et/ou visuels agissent comme des marqueurs de classe et placent ces personnages centraux dans le spectre qui s'étend de la classe moyenne supérieure à - ce que je nomme un peu désuetement – la bourgeoisie.

Cette inscription de classe passe, au premier chef, par l'évidence d'opulence affichée : tous portent des vêtements qui respirent l'abondance financière et un soin particulier comme si la dépense

vestimentaire était une chose qui allait de soi. Par ailleurs, s'il est seulement fait mention d'une éducation réputée pour Dex (SB), on peut supposer qu'il en est de même pour les deux autres gendres idéaux : tous trois font montre d'une réussite professionnelle et/ou pécuniaire importante : l'un vient de *Notre Dame* (université prestigieuse), l'autre, est directeur artistique de GQ (« *This the big leagues* »), le troisième possède une demeure qui transpire l'aisance financière et n'hésite pas à avouer une consommation pathologique et futile :

HANNAH (CSL).— *This pillow forms perfectly to the shape of my head. Is this one of those foam pillows from Brookstone ?*

JACOB.— *Yes.*

HANNAH.— *Do you have one of those massage chairs ?*

JACOB.— *Yes.*

HANNAH.—*How much was it ?*

JACOB.—*5000 dollars.(...) I used it twice.*

Etc.

Du côté féminin, on observe les mêmes marqueurs : qu'ils soit immobiliers (vaste appartement pour Jamie), professionnels (Rachel et Hannah sont avocates, Jamie une chercheuse de tête performante, Emily est l'associée du vice président), éducatifs (Rachel et Hannah sont diplômées de l'enseignement supérieur) ou simplement dans leur art de vivre (habillement, biens matériels, séjours dans les Hamptons, etc.), toutes proviennent d'un milieu similaire. Cette classe sociale n'est d'ailleurs pas uniquement l'apanage des couples idéaux en devenir : leurs amis et leurs familles en sont également issus (ainsi apprend-on très prosaïquement, dès l'incipit de *Something Borrowed*, que Darcy a malencontreusement égaré son sac Chanel à 2000 dollars !).

Ainsi, le couple idéal est placé au centre d'une classe naturellement riche. Cette richesse manifeste du couple idéal (et même des autres protagonistes), thématique pourtant absente de la narration, ressasse une tendance hégémonique de classe qui fait de l'argent une nécessité aussi bien qu'une chose qui va de soi, que l'on ne questionne plus et qui s'infiltré comme une condition nécessaire à la réalisation amoureuse.

Comme le souligne Samblanet à partir d'Ingraham (2009), les très nombreuses représentations du mariage dans nos cultures constituent les lieux de la reproduction de hiérarchies de classe, de race et de genre. Parce que le mariage, comme dans ce corpus, n'a toujours lieu qu'entre des gens blancs, riches, son traitement fictionnel laisse se déployer autour de lui une idéologie capitaliste et blanche

omniprésente et ostentatoire. Ces discours créent les conditions d'une standardisation du couple idéal ou du mariage et décrètent « *qui peut se marier et qui peut avoir un mariage Blanc.* » (Ingraham, cité dans Samblanet, 2009, p.834)

4.4.4.1. La mainmise patriarcale et la filiation patrimoniale

On se cherche et on se reconnaît donc dans une classe particulière et celle-ci est aisée quand elle n'est pas riche. Mais, si tous les protagonistes de ces films sont issus des mêmes classes, un déséquilibre apparaît néanmoins entre le rapport qu'entretiennent à l'argent les hommes et les femmes. La majorité des intrigues liée au domaine financier est bien souvent une prérogative masculine.

Outre la réussite personnelle des hommes, leur aisance financière s'ancre dans la filiation familiale. Dans les 3 cas, les parents interviennent ou sont intervenus pour offrir à leurs fils les conditions de la réussite matérielle : les parents de Dex (SB) participent activement à payer une maison pour lui et Darcy, lèguent à Jacob un héritage conséquent ou ils ont offert un cadre de vie idyllique dans lequel Dylan s'est épanoui pendant l'enfance et duquel il ne sort que contraint (JAMIE (FB).— *Wow, you grew up here ? (...) Why would you move to New York ?*). L'homme est donc clairement dépositaire d'un patrimoine alors que son pendant féminin, lui, ne possède rien, si ce n'est son métier : à aucun moment, les problématiques liées aux patrimoines ou à l'argent ne sont évoquées par les femmes et aucune d'entre elles ne semble être propriétaire de quoique ce soit – si ce n'est peut-être de sacs-à-main à 2000 dollars. Ce déséquilibre scénaristique dans les relations à l'argent et au patrimoine est intéressant à noter puisqu'il semble soutenir que la gestion de l'argent repose sur l'élément masculin du couple en devenir. L'omission d'inclure les femmes devient alors l'indice et renforce involontairement une tendance hégémonique patriarcale.

Cette tendance à placer le patrimoine dans les mains de l'homme se relève à un autre niveau et gravite autour de la figure du père de ce gendre. Dans chaque cas de cette filiation patrimoniale, le père occupe une place centrale par rapport à l'occurrence financière qui se développe narrativement : ainsi, l'achat de la future demeure du couple Dex et Darcy (SB) est pris en charge par

« *Dex's old man* » (la mise en abime paternelle se prolonge d'ailleurs puisque c'est le père promoteur immobilier du meilleur ami de Dex qui fait visiter la maison), Jacob (CSL) possède tous ses biens parce que son père mort lui a laissé sa fortune (« *[my dad] made a lot of money, which is why I have all this stuff.* »), enfin la maison familiale de Dylan (FB) est une villa bourgeoise avec vue sur la mer. Dans ce dernier cas, Dylan a forgé sa propre réussite. Néanmoins, la propriété, qui appartient au seul père, qui l'a lui même hérité de son père (« *It was my grand father's* »), rattache indirectement Dylan à cette lignée patrimoniale paternelle.

La mère, quant à elle, n'intervient pas dans ces processus comptables: soit il est précisé qu'elle est absente de la vie du fils ou qu'il entretient une vague relation avec elle ; soit, bien que présente lorsque le sujet de l'argent est évoqué (achat d'une maison à 2 millions de dollars), sa seule fonction se borne à insister sur le caractère exceptionnel du futur achat par son attitude (l'excitation de la mère de Dex pour la maison est palpable).

Il est donc intéressant que l'argent soit présenté comme une affaire d'homme, à un double niveau de figures masculines : d'une part, au sein du couple idéal, par l'homme qui possède explicitement des biens et, d'autre part, par la présence exacerbée du père de celui-ci dans la transmission (passée, actuelle ou future) de ce patrimoine. D'ailleurs, cette hégémonie patriarcale trouve résonance dans l'absence d'évocation des parents des femmes épousables. Dans chacun des films, les femmes ne semblent pas véritablement avoir de famille ; à l'exception près de Jamie (FB) dont la mère, présente dans le film, incarne une contre-figure maternelle et familiale: de son propre aveu, elle ne se souvient pas de l'homme qui l'a mise enceinte et n'a, par ailleurs, jamais connu un contexte familial et domestique traditionnel. Quant à Hannah (CSL), même si sa mère est un des personnages principaux du film, on ne l'apprend qu'à la conclusion du film dans une pirouette scénaristique finale. De fait, le même déséquilibre se produit et l'absence de famille la caractérise tout autant que les autres héroïnes à la recherche de l'amour : elle n'évoque jamais d'elle-même ses parents tandis que ceux de Jacob sont mentionnés dès le début de leur relation. La femme est donc toujours exclue de ce rapport familial à l'argent : elle n'est jamais engagée dans une possibilité d'héritage, quand bien même elle est l'aînée (Hannah) ou fille unique (Jamie) ; et comparativement à leurs pendants masculins qui, eux, y sont toujours inscrits d'une façon ou d'une autre.

Il ne s'agit pas ici de dire que les films postulent avec véhémence cette domination financière des hommes sur les femmes. C'est par l'omission d'inclure les femmes dans ces choix, de n'en faire que les spectatrices sans les inclure narrativement dans ce rapport à l'argent et au patrimoine qui soulignent une domination patriarcale et financière qui semble aller de soi. Comme l'affirme Angenot (1989, p.1092), « *le poids d'une hégémonie se perçoit à la pression qu'elle exerce même sur les périphéries* » et c'est précisément ce que l'on voit s'opérer ici : l'argent et le patrimoine ne sont ici que des thèmes anecdotiques par rapport aux thèmes centraux ; pourtant, ces thèmes représentent bien le patriarcat préjudiciable que les films véhiculent tranquillement.

4.4.4.2. Le couple, une cellule économique

Plus qu'une cellule patriarcale, le couple et la séduction qui le précède sont aussi envisagés naturellement comme dépendants d'une consommation, et plus principalement une consommation vestimentaire.

Ainsi, lorsque Jacob invite Cal à reprendre le contrôle de sa masculinité (c'est-à-dire en devenant le tombeur de ces dames), c'est en premier lieu en le relookant. Après sa transformation vestimentaire, ce nouvel homme est soudainement devenu désirable au moment même de sa sortie de la cabine d'essayage:

VENDEUSE. (CSL)— *Wow ! Look at you !*
 JACOB.— *Would you sleep with him ?*
 VENDEUSE.— *Yeah, probably.*

Outre donc que la femme est une potiche qui ne base ses décisions que sur la superficialité de l'apparence, l'inscription dans le consumérisme rend les individus plus attrayants et envisageables comme possibles partenaires sexuels ou plus. La norme consumériste doit donc être embrassée si l'on prétend à l'amour: c'est le stade préliminaire mais indispensable à tout futur amoureux.

Par ailleurs, le mariage est directement présenté comme un poste de dépense dans *Something Borrowed* : Rachel et Darcy vont à plusieurs reprises se retrouver dans une boutique de robes de mariées pour choisir celle qui sera du plus bel effet pour le grand jour. Dans un autre registre, lorsque

Hannah se croit sur le point d'être demandée en mariage, sa meilleure amie lui répond qu'elle n'espère pas que cette annonce se fera au El Torito Grill (chaîne de restaurants mexicains), en sous-entendant donc que le mariage comme symbole ne peut s'imaginer en dehors d'un cadre à sa mesure et donc a priori en dehors d'un endroit chic.

Friend With Benefits, quant à lui, ne comporte aucune scène de *shopping* puisque les deux protagonistes semblent déjà posséder une garde-robe bien garnie. Néanmoins, comme rédacteur de GQ, Dylan incarne l'ambassadeur de ce consumérisme présenté comme une nécessité du jeu amoureux: qui a déjà pu feuilleter le magazine sait qu'il s'agit majoritairement de guides destinés à aider les hommes dans leurs achats dans le but de "*Look Sharp*"¹. La fonction du magazine est d'ailleurs soulignée lorsque Dylan hésite entre deux articles: "*Do you think guys care more about global warming or how to wear white pants to a cookout ?*". Ce second article - mentionnons-le au passage - est illustré par un homme habillé en blanc et une femme en bikini, ce qui démontre bien que le choix du pantalon blanc engage l'homme au-delà d'une simple considération esthétique !

Outre donc que la mode comme pratique consumériste finit d'inclure les protagonistes dans une classe - des auteurs ont bien montré que le vêtement est un marqueur de reconnaissance intra-classe et de distinction inter-classes -, elle permet également de construire une image désirable de soi pour les autres à travers sa consommation (Galilee, 2002). A travers cette consommation c'est toute l'institution du couple – et a fortiori celle du mariage – qui pose la consommation (ici, principalement vestimentaire) comme une condition nécessaire à sa réalisation.

4.5.4. « Thirtysomethings » : un idéal et une limite

Le couple idéal en construction est aussi tributaire d'une norme de la jeunesse. Les personnages missionnés de cette quête sont tous globalement trentenaires (un peu plus ou un peu moins), jeunes mais pas trop, âgés mais pas trop : Rachel le résume bien dans sa ligne « *Thirty's young but not that young* ». Or, puisque ils sont inscrits dans une quête de l'Amour, il est intéressant de questionner ce rapport à l'âge qui semble condenser de nombreuses normes, principalement concernant les femmes.

¹ Il s'agit de la signature du magazine GQ : voir <http://www.gq.com>.

4.5.4.1. Un rite de passage vers l'âge adulte

Cette récurrence de l'âge dans les films questionne son rapport à la romance: qu'est-ce que l'âge peut signifier dans un rapport à l'amour, émotion qui *a priori* peut se ressentir à tous les âges ? Et pourquoi un âge spécifique semble plus naturel pour la recherche de l'amour ?

En articulant au rapport romantique un âge autour de la trentaine, les films sont sensibles à la réalité actuelle d'une entrée plus tardive dans l'âge adulte. La concrétisation du grand amour par la réalisation d'un couple durable, solide, sérieux ou par un mariage, agit, en effet, comme un marqueur de passage d'un état enfant à un état adulte, comme le souligne Wilding (2003, p.376) : « *the transformation from dependent juvenile to successful adult (...) appears to be the achievement of a state of 'true' romantic love* ». Mais, pour que soit réalisable cette transition par le couple (entendu comme le précédent logique à l'institution familiale et ses corrolaires : acquisition immobilière, élever des enfants, etc.), il faut être arrivé à une stabilité financière qui permet l'accès à cette institution. Cette stabilité advient aujourd'hui plus tard qu'hier. Comme le reconnaissent plusieurs universitaires, les générations nées après 1970 tendent à retarder leur entrée dans l'âge adulte alors que leurs prédécesseurs l'atteignaient dans les premières années de la vingtaine. (Silva, 2012 ; Blatterer, 2010). Ces générations sont confrontées à une réalité morose et, si le cheminement pour les générations précédentes était linéaire et plein de promesses (école, emploi, famille), pour les nouvelles générations, le parcours est fragmenté et incertain (Blatterer, 2010) : depuis les années 90, de l'Australie aux Etats-Unis, tout en obtenant moins d'emplois à temps plein, les jeunes ont vu les aides sociales (publiques ou privées) diminuer, le prix de l'éducation augmenter et le marché de l'emploi s'effriter (Wyn & White, 2000 ; Silva, 2012). De fait, l'indépendance financière, pilier central de la transition vers l'âge adulte, est de plus en plus retardée ainsi que les autres étapes significatives de l'entrée dans l'âge adulte (couple, mariage, acquisition immobilière, etc.).

Ce nouvel âge adulte retranscrit par les films souligne une idéologie capitaliste qui légitime une indépendance plus tardive « naturelle » à travers l'exemple du couple alors même que ce marqueur de transition vers l'âge adulte ne peut advenir qu'à la suite d'une indépendance financière que ce

même système ne permet plus d'atteindre. A travers l'âge, les films relaient également des représentations normatives sur ce que signifie être un jeune adulte accompli tandis que la réunion de toutes les conditions posées comme nécessaires par les films ne trouvent que rarement un écho dans la réalité : Ainsi, Blatterer (2007) souligne que la réalité économique n'offre plus les moyens de suivre de tels schémas hérités d'un âge d'or passé (les trente glorieuses) lorsque les opportunités économiques étaient plus favorables à offrir les conditions de passage à l'âge adulte par ces marqueurs. L'idéologie capitaliste tend ainsi à naturaliser ces marqueurs de transition vers l'âge adulte (idéal de richesse, couple, etc.) alors que ce même système est à la fois l'instigateur et le destructeur de ses propres promesses. Comme l'a perçu Silva (2012) dans les résultats de son étude, ces représentations participent à créer des jeunes adultes américains « *lost in transition* » parce qu'ils se retrouvent « *hantés par les significations et les rituels traditionnels de la transition vers l'âge adulte alors même qu'ils perçoivent ce modèle comme inatteignable, inadéquate ou simplement indésirable.* » (Silva, 2012, p.518, ma trad.) Cette idéologie opère donc une dichotomie entre « *des modèles culturels de l'âge adulte d'un côté et l'évolution des opportunités de l'autre.* » (ibid.)

4.5.4.2. 30 ans, dernier carat

Inscrire la quête amoureuse dans un âge particulier, c'est aussi postuler un âge biologique et corporel supérieur pour le concubinage : les sentiments semblent irrémédiablement liés à un aspect physique de jeunesse pour les deux sexes puisque ceux qui trouvent l'amour sont toujours jeunes et que ceux qui s'éloignent de cet âge ont un rapport plus conflictuel à l'amour et au couple (possibilité de divorce pour Cal et Emily, distance entre les parents de Dex, célibataires névrosées plus âgées, etc.). Cela étant posé, les personnages féminins sont néanmoins plus régulièrement ramenés à cette question problématique tandis que leurs pendants masculins, eux, ne semblent guère s'en soucier : ainsi, selon Darcy, Rachel doit faire preuve de raison relativement à son âge dans le jeu de la séduction : « *You're thirty, you can't afford to be picky* » ; ce que Rachel a très bien intériorisé par ailleurs puisqu'elle se lamente de cet état de fait en apercevant son reflet dans une vitrine (« *There's an old maid in the window.(...) Thirty's young but not that young.* »). De son côté, Jacob en plaisantant demande à Hannah : « *Let me ask you a question Hannah. You are going to age, right ?* ». Tandis qu'Emily le confesse : « *Now, I'm 44. It's so much older than I thought I would be.* » L'âge est donc une

caractéristique marquée comme particulièrement importante pour les femmes. A l'inverse, il n'est jamais question de l'âge des hommes, ni dans leur aptitude à l'amour, ni dans leur charme physique.

4.5.4.3. Maternité

Mais cette problématique de l'âge tend surtout à accentuer une date d'expiration au-delà de laquelle la femme, comme partenaire possible, pourrait être éliminée du jeu amoureux. C'est parce qu'elle incarne toujours une potentielle mère à féconder qu'elle risque de se trouver en position inconfortable dans cette compétition : c'est la fameuse horloge biologique qui tourne inexorablement et qui menace la fertilité féminine. Ainsi, Rachel n'hésite pas à affirmer : « *I'm past my prime bearing-child years* », renforçant de cette façon la femme dans un rôle de génitrice. Cette réaffirmation constante de la gestation comme le but final d'une vie de femme trouve également un écho dans *Friends with benefits* lorsque Dylan dépeint les attentes excessives des femmes : « *I know how girls get. Tick Tock- Tick Tock.* ». Enfin, dans un discours très éloquent sur les sentiments qu'il ressent pour sa femme, Cal lâche : « *I have loved her through the birth of my three perfect children.* ». Cette double énonciation dans la même tirade est symboliquement intéressante au regard des autres remarques, même si elle ne s'appuie pas directement sur l'âge (quoiqu'il soit précisé qu'ils sont devenus parents à 17 ans), puisqu'elle souligne le lien implicite mais constant, toujours réaffirmé, entre l'amour et la fonction biologique de reproduction des femmes. A partir de cette question de l'âge mais sans s'y borner, les films du corpus font état d'une idéologie de la maternité qui confond la féminité avec un rôle maternel: comme le souligne Stearney (2009), la maternité est vue comme l'un des piliers identitaires de la femme à travers la récurrence de discours qui fondent la maternité comme un lieu d'épanouissement physique et émotionnel. La femme est souvent représentée dans son rapport à une maternité future ou actuelle, gestative ou éducative, et son existence n'a d'intérêt qu'à travers cette fonction maternelle : la femme, par essence, posséderait un instinct maternel qui la prédisposerait à ce rôle par une compréhension intuitive des besoins de l'enfant (Choi, Hensaw, Baker & Tree, 2007; Stearney, 2009). D'ailleurs, cette universalisation de la femme dans une fonction maternelle se lit aussi *a contrario* pour le femme sans enfant: d'une part, parce qu'elle est peu reconnue par la société (sous-représentation médiatique, stigmatisation dans le discours quotidien, etc.) et, d'autre part, parce que son évocation l'est souvent à travers le registre de l'absence (**sans**

enfant) (ce que met en exergue, d'une certaine façon, le stéréotype de la célibataire névrosée évoqué plus haut, femme rendue folle par son incapacité à se conformer à une cellule familiale nucléaire). Le discours social est d'ailleurs parsemé d'exemples où les femmes sont résumées à ce statut maternel pour expliquer leurs actions. Ainsi, Lemish et Barzel (2000) soulignent que les supposées qualités maternelles essentialistes des femmes sont reprises par des activistes, des théoriciens ou des politiques pour expliquer l'implication des femmes dans les mouvements pacifistes (puisqu'elles donnent la vie et apportent soin et tendresse aux enfants, elles sont « naturellement » contre la violence et contre sa destruction). On assiste, en outre, à l'émergence d'un stéréotype de la *superwomen* qui ne s'accomplit que par la réalisation d'une réussite professionnelle, sentimentale et maternelle. Cette image de la *superwomen* est notamment relayée par les femmes célèbres devenues mères qui incarnent le parangon de la réussite mais avouent trouver un épanouissement supérieur dans la maternité, tout en créant une nouvelle norme idéalisée de la féminité contemporaine dans la conjugaison de tous ces aspects. (Jermyn, 2008)

Pour revenir à notre objet d'étude, la femme, potentielle concubine/épouse, est donc en permanence ramenée subtilement à son statut de procréatrice. Mais plus que cela, c'est de leur propre initiative que les femmes s'inscrivent dans ce rapport à la maternité alors même que cet asservissement au rôle maternel répond à une hégémonie patriarcale qui réifie la femme comme génitrice : Lors de la visite de leur future maison, le promoteur immobilier (un homme donc) demande directement à Darcy combien d'enfants elle compte avoir, ce à quoi elle répond tranquillement : « *As many as Dex's father tell me to have.* ». La soumission est volontaire, totale et naturalisée par le recours à l'humour. Cette objectivisation de la femme comme « *une marmite* » féconde révèle l'un des lieux où

le processus de virilisation auquel tout l'ordre social conspire ne peut s'accomplir qu'avec la complicité des femmes, c'est-à-dire par la soumission oblatrice, attestée par l'offrande du corps qui constitue sans doute la forme suprême de la reconnaissance accordée à la domination masculine dans ce qu'elle a de plus spécifique. (Bourdieu, 1990, p.26)

Cette vision très présente pour les stéréotypes du couple idéal est néanmoins contrastée dans chacun des films par des personnages plus âgés célibataires ou divorcés et à la recherche de l'amour. Cependant, les agents de valeurs accolés à ces autres personnages les inscrivent toujours dans un rapport à l'amour conflictuel, malheureux ou anormal. En outre, cette tendance contre hégémonique se heurte en permanence à une idéologie jeuniste qui réaffirme par la centralité et le poids

scénaristique de personnages plus jeunes une normalité supérieure à respecter pour que soit réalisable le bonheur amoureux. Les films se soldent toujours par la réconciliation du couple idéal tandis que le devenir des célibataires est toujours incertain ou chaotique - quand il n'est pas tout simplement ignoré.

6. Discussion et Conclusion

Dans le cadre de ce mémoire, j'ai donc cherché à définir la nature et l'émergence du stéréotype et tenté de le comprendre comme le vecteur hypothétique de tendances hégémoniques. A partir de l'analyse des trois comédies romantiques hollywoodiennes, j'ai pu retrouver ces propriétés théoriques dans l'incarnation cinématographique du stéréotype.

Ainsi, l'étude des films a pu mettre en lumière des stéréotypes historiques du genre (grand amour, genre idéal, princesse moderne) mais également un certain nombre d'autres stéréotypes indépendants du registre des films : la mère indigne ou le *douchebag*, la célibataire névrosée ou le meilleur ami gay, ne sont pas l'apanage usuel des comédies romantiques.

En dehors de cette remarque, que les stéréotypes repérés soient étroitement liés au genre filmique auquel ils appartiennent ou non, la récurrence des caractéristiques qui leur sont imposées permettent de percevoir l'existence de représentations idéologiques. Ainsi, comme je l'ai préalablement démontré, c'est principalement deux idéologies qui pétrissent l'ensemble du corpus : une idéologie capitaliste et une idéologie patriarcale.

L'idéologie capitaliste se dessine à travers sa capacité à légitimer la consommation à différents niveaux : en instituant la consommation comme le recours naturel pour la séduction; en transformant les corps en objet par leur consommation principalement sexuelle; en valorisant un idéal de richesse à travers le couple hétérosexuel; en légitimant un âge tardif de passage à l'âge adulte « normal » que cette idéologie a elle-même participé à instaurer.

Pour sa part, l'idéologie patriarcale se dessine à travers la position ancillaire des femmes et de l'homosexualité par rapport à l'homme hétérosexuel. En écartant systématiquement les femmes des thématiques financières, en les adjoignant à un rôle de génitrice, en favorisant l'homosexualité masculine tout en la subordonnant à l'hétérosexualité, en favorisant une norme de la masculinité particulière, en naturalisant l'image de mères coupables, les films relaient un patriarcat omniprésent et préjudiciable. Préjudiciable parce que son caractère polymorphe et implicite le rend de plus en plus

subtil à déceler et qu'il continue d'irriguer un ensemble de situations sous l'apparence fallacieuse du progressisme.

On pourrait contester ce point de vue : les films en relayant diverses situations ne participeraient-ils pas plutôt à discréditer ces idéologies ? La sexualité de la célibataire névrosée et des femmes divorcées ne participe-t-elle pas à acter l'émancipation féminine à travers l'évocation de sa liberté à disposer d'elle-même ? La visibilité de l'homosexualité ne participe-t-elle pas à la subversion de l'impératif hétérosexuel même si sa représentation demeure moins prégnante ?

La polysémie inhérente aux textes pourrait permettre de remettre ces résultats en question. D'ailleurs, le parti pris, dans le cadrage théorique, d'examiner cette problématique sous l'angle de l'hégémonie laisse ouvert le champ de contestations pour trouver les marqueurs de tensions et de négociations dans les films qui pourraient venir contredire cette interprétation. Par exemple, les hommes sont souvent ramenés, par des recours humoristiques, à réaffirmer leur masculinité et leur maturité, reconnaissant peut-être par là le « danger » de l'émancipation des femmes pour le statut masculin dominant. De même, pourrait-on voir dans les différentes énumérations de mariages malheureux ou la récurrence du célibat (les parents de Dex, l'annulation du mariage de Dex, le divorce de Cal et Emily, le célibat du père et de la soeur de Dylan et de la mère de Jamie, etc.), la remise en question du caractère naturel de l'institution matrimoniale.

Néanmoins, je persiste à voir à travers ces films l'expression de systèmes idéologiques pervers qui, sous couvert de présenter des alternatives modernes aux schémas traditionnels, ne font en réalité que trouver de nouvelles façons de les renforcer. Cette imposition passe par les valeurs qui leur sont accolées – souvent sous le registre de l'humour et de l'évidence – alors qu'en déconstruisant cette normalité, il me semble difficile d'y voir une véritable évolution : si le mariage, par exemple, est remis en cause, l'apologie du couple reste quantitativement supérieure à la dénonciation du mariage.

C'est d'ailleurs par la récurrence des stéréotypes que j'estime que l'on peut voir l'infiltration de ces idéologies à une échelle bien plus vaste que les films. A titre anecdotique, pendant la réalisation de ce mémoire, je suis tombé inopinément sur une émission de télévision française qui avait pour thème

« Mère et fille : elles ont aimé le même homme »². A travers cet exemple, on peut voir la permanence du stéréotype d'une mère indigne qui était ici coupable d'avoir volé le petit ami de sa fille; mais aussi lire la permanence d'un patriarcat qui diabolise la femme plutôt que l'homme : à y regarder de plus près, l'angle à partir duquel est posée la thématique ne semble pas du tout intégrer les hommes dans ce rapport à la culpabilité. Il faudrait bien entendu pousser la démarche scientifique plus loin pour comprendre les tenants et aboutissants de cette émission tant dans ce qu'elle a offert discursivement que sur les raisons techniques de son existence (heure d'écoute de la ménagère, etc.). Néanmoins, il me semble qu'on peut y lire l'indice de la récurrence de certains stéréotypes et une possible confirmation du caractère pernicieux des idéologies qu'ils véhiculent dans ce corpus mais également en dehors.

Dans la même veine, les productions qui placent la consommation vestimentaire comme préambule amoureux sont légions : des émissions de relooking à la télévision à *Pretty Woman* – pour ne citer que ces exemples – on peut voir la permanence de cette hégémonie capitaliste qui irrigue une grande partie du discours social.

D'ailleurs, si on a considéré la récurrence ici comme l'un des moteurs de stabilisation du stéréotype (avec l'intertextualité), une suite à donner à cette recherche liminaire serait d'appréhender dans quelle mesure sont compris et intériorisés ou non ces stéréotypes, s'ils sont prescripteurs de normes ou pas, et comment cette itération pourrait participer à ces hypothétiques processus. En d'autres termes, une voie possible serait de rechercher les effets de ces représentations itératives du côté de la réception et de l'interprétation. De ce point de vue, le phénomène du *gif* (un format d'image numérique principalement utilisé pour animer de courtes séquences d'images) sur internet pourrait en incarner l'un des objets : en présentant une double récurrence, à la fois interne (le *gif* se répète en boucle) et externe (le même *gif* circule sur internet en de nombreux lieux); tout en analysant le caractère normatif de son message (souvent des phrases courtes banalisant des réactions à des situations spécifiques accolées à de courtes séquences issues de divers médias télévisuels, cinématographiques, etc.) au sein des contextes dans lesquels ils sont réutilisés (par rapport à un texte, à un commentaire, dans les échanges sur les réseaux sociaux, etc.); le *gif* participe-t-il à la

² Emission française « Toute une histoire » diffusée sur France 2 le 16 mars 2012

consolidation des stéréotypes et quelle incidence normative peut-il avoir ? Et, par corollaire, quelles tendances hégémoniques trahit-il ?

S'il ne s'agit que d'une intuition, il me semble que cela démontre la position charnière de la récurrence comme un moteur normatif qui pourrait ouvrir de nombreuses autres pistes de recherches à travers des incarnations en dehors du support cinématographique que l'on a privilégié dans ce mémoire.

En dehors de cette thématique de la récurrence, l'intertextualité que l'on a posée comme nécessaire pour faire ressortir les stéréotypes m'a obligé à supprimer un certain nombre de points qui me semblaient stéréotypés mais que la taille réduite du corpus ne pouvait me permettre d'aborder sans remettre en cause les fondements épistémologiques de l'analyse. Ainsi, d'autres voies possibles de recherches sur l'observation d'autres stéréotypes pourraient voir le jour avec un corpus de productions médiatiques plus large : par exemple, la place des minorités ethniques dans leur rapport aux blancs. Des auteurs comme Myra Washington (2012) ont bien montré l'existence d'un stéréotype de l'asiatique américaine dans des séries télévisuelles qui porte souvent les caractéristiques de la « *dragon lady* », c'est-à-dire un personnage froid, incisif et volontaire, menant une carrière ambitieuse. On peut retrouver quelque chose de similaire dans le corpus puisque la meilleure amie de Hannah est asiatique : elle est très brièvement dépeinte comme une femme qui a réussi (avocate), incisive (elle n'hésite pas à signifier de plusieurs façons et avec franchise à Hannah que son petit-ami est abominable) et volontaire (elle affiche frontalement son intérêt pour Jacob). En outre, en étant à la fois la meilleure amie et un personnage secondaire, elle est, comme l'a remarqué Washington dans sa propre étude, également en position de soumission par rapport aux blancs (ici Hannah). On voit donc comment ce corpus pourrait, en l'élargissant, participer à déceler d'autres stéréotypes à partir d'une analyse intertextuelle plus vaste.

Les stéréotypes et les résultats soulignés dans l'analyse pourraient ouvrir sur de nombreuses autres problématiques. La lecture que j'en ai faite ne se veut pas exhaustive et, en continuant d'adopter une posture critique, ces mêmes films pourraient nourrir encore des analyses pour souligner de nombreuses autres ramifications idéologiques dont ils sont le témoin. Cette recherche exploratoire poursuivait uniquement le but modeste de sonder, à travers un support très populaire, la façon dont

les tendances hégémoniques nous entourent en permanence; même – ou plutôt surtout - dans des productions d'apparence innocente, dites de divertissement, telles que les comédies romantiques.

Médiagraphie

Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. New York, USA: Routledge.

Altman, R. (1984). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal* 23(3) : 6-18.

Amossy, R. (1991). *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, France: Nathan.

Amossy, R. Herschberg Pierrot, A. (2005). *Stéréotypes et clichés: langue, discours, société*. Paris, France : Armand Collin.

Angenot, M. (1989). *1889, Un état du discours social*. Québec, Canada: Éditions du Preambule.

Angenot, M. (1977). Présupposé, topos, idéologème. *Études française* 13(1-2): 11-34.

Avila-Saavedra, G. (2009). Nothing Queer about Queer Television : Televised Construction of Gay Masculinities. *Media, Culture, Society* 31(1) : 5-21.

Bennett, T. Woollacott, J. (1987). *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*. New York, USA : Methuen, Inc.

Blatterer, H. (2010). The Changing Semantics of Youth and Adulthood. *Cultural Sociology* 4(1) : 63-79.

Bourdieu, P. (1981). La représentation politique. *Actes de la recherche en sciences sociales* 36(16-37) : 3-24.

Bourdieu, P. (1990). La domination masculine. *Actes de la recherche en sciences sociales* 84 : 2-31.

Chiapello, E. (2003). Reconciling the Two Principal Meanings of the Notion of Ideology : The Example of the Concept of the 'Spirit of Capitalism'. *European Journal of Social Theory* 6(2) : 155-171.

Choi, P. Hensaw, C. Baker, S. & Tree, J. (2005). Supermum, Superwife, Supereverything : Performing Femininity in the Transition to Motherhood. *Journal of Reproductive and Infant Psychology* 23(2) : 167-180.

Cross, E. (2006). *Redéfinir la notion d'idéologème*. Repéré à <http://sociocritique.fr/spip.php?article10>

Dyer, R. (2003 (1993)). *The Matter of Images. Essay on Representation*. Londres, UK, & New York, USA: Routledge.

Elbert, T. L. (1992). Detecting the Phallus : Authority, Ideology and the Production of Patriarchal Agents in Detective Fictions. *Rethinking Marxism : A Journal of Economics, Culture and Society* 5(3) : 6-28.

Evans, M. (1998). 'Falling in Love with Love is Falling with Make Believe'. Ideologies of Romance in Post-Enlightenment Culture. *Theory, Culture & Society* 15(3) : 265-275.

Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Cambridge : Polity Press.

Faith Oswald, R. (2000). A Member of The Wedding ? Heterosexism and Family Ritual. *Journal of Social and Personal Relationships* 17(3) : 349-368.

Ficarra, G. Requa, J. (2011). *Crazy, Stupid, Love*. [DVD] USA : Warner Bros.

Firminger, K. B. (2006). Is He Boyfriend Material ? Representation of Male in Teenage Girls' Magazines. *Men and Masculinities* 8(3) : 298-308.

Galilee, J. (2002). Class Consumption : Understanding Middle-Class Young Men and Their Fashion Choices. *Men and Masculinities* 5(1) : 32-52.

Gill, R. Henwood, K. Mclean, C. (2005). Body Projects and the Regulation of Normative Masculinity. *Body and Society* 11(1) : 37-62.

Gluck, W. (2011). *Friends With Benefits*. [DVD]. USA : Sony Pictures.

Greenfield, L. (2011). *Something Borrowed*. [DVD] USA: Warner Bros.

Grindon, L. (2007). The Boxing Film and Genre Theory. *Quarterly Review of Film and Video* 24(5) : 403-410.

Hall, S. (2001). Theories of Representation, Discourse, Power and The Subject. Dans Stuart Hall (dir.). *Representations and Signifying Practices*. Londres, UK: Open University Press et Sage.

Hall, S. (2002). *Representation and the Media* [DVD]. Northampton, USA: Media Education Foundation.

Hatchondo, R. (2011). Le cinéma français dans une compétition mondialisée. *Géoéconomie* 58(3) : 45-55.

Hearn, J. (2004). From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men. *Feminist Theory* 5(1) : 49-72.

Ives, P. (2004). *Language & Hegemony in Gramsci*. Winnipeg, Canada: Fernwood publishing.

Kaufmann, JC. (1999). *La femme seule et le Prince charmant*. Paris, France : Nathan.

King, G. (2002). *Film Comedy*. New York, USA : Columbia University Press.

Jermyn, D. (2008). Still Something Else Besides a Mother ? Negotiating Celebrity Motherhood in Sarah Jessica Parker's Star Story. *Social Semiotics* 18(2) : 163-176.

Lemish, D. Barzel, I. (2000). 'Four Mothers' : The Womb in The Public Sphere. *European Journal of Communication* 15(2) : 147-169.

Lochard, G. Soulages, J.C. (2007). La sémiologie : une posture et des démarches. Dans Olivesi, S. (dir). *Introduction à la recherche en SIC* (135-152). Grenoble, France : Presses universitaires de Grenoble.

Lindholm, C. (1998). Love and Structure. *Theory, Culture & Society* 15 : 243.

Macé, E. (2006). *Les imaginaires médiatiques, une sociologie postcritique des médias*. Paris, France: Éditions Amsterdam.

Macé, É. Maigret, É. (2005). *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris, France: Armand Collin.

MacInnes, J. (1998). Analysing Patriarchy Capitalism and Women's Employment in Europe. *Innovation : The European Journal of Social Science Research* 11(2) : 227-248.

Moine, R. (2009). Film, genre et interprétation. *Le Français aujourd'hui* 165(2) : 9-16.

Perkins, T.E. (1979). Rethinking Stereotypes. Dans Barrett, M. Corrigan, P. Kuhn, A. Wolff, J. (dir). *Ideology and Cultural production* (1^{ère} ed., p. 135- 159). New York, USA: Saint Martin's Press.

Samblanet, S. (2009). Book Review : White Weddings : Romancing Heterosexuality in Popular Culture, 2nd Edition. By Chrys Ingraham. *Gender and Society* 23(6) : 833-850.

Schiappa, E. (2003). *Defining Reality: Definitions and the Politics of Meaning*. Carbondale, USA: Southern Illinois University Press.

Silva, J.M. (2012). Constructing Adulthood in an Age of Uncertainty. *American Sociological Review* 77(4) : 505-522.

Souchard, M. Wahnich, S. Cuminal, I. Wathier, V. (1997). *Le Pen, les mots. Analyse d'un discours d'extrême-droite*. Paris, France : La découverte.

Stearney, L.M. (2009). Feminism, Ecofeminism and the Maternal Archetype : Motherhood as a Feminine Universal. *Communication Quaterly* 42(2) : 145-159.

Tyler, I. (2008). "Chav Mum Chav Scum". *Feminist Media Studies*, 8(1): 17-34.

Washington, M. (2012). Interracial Intimacy : Hegemonic Construction of Asian American and Black Relationships on TV Medical Dramas. *Howard Journal of Communications* 23 (3) : 253-271.

Wilding, R. (2003). Romantic Love and 'Getting Married' : Narratives of the wedding in and out of cinema texts. *Journal of Sociology* 39(4): 373-389.

Wyn, J. White, R. (2000). Negotiating Social Change : The Paradox of Youth. *Youth and Society*. 32(2) : 165 -183.