

Université de Montréal

Recentrement de masculinités ridicules dans les comédies québécoises

Un mémoire proféministe

Par

Tristan Lavoie-Kartner

Histoire de l'art et études cinématographiques, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise en cinéma, option Cheminement International

Août 2019

© Tristan Lavoie-Kartner, 2019

Université de Montréal

Ce mémoire intitulé

Recentrement de masculinités ridicules dans les comédies québécoises

Un mémoire proféministe

Présenté par

Tristan Lavoie-Kartner

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Olivier Asselin

Président-rapporteur

Joëlle Rouleau

Directrice de recherche

Julianne Pidduck

Membre du jury

Résumé

Au Québec, le genre cinématographique le plus populaire est sans contredit la comédie. Ces films sont ceux qui remportent le plus de succès au Box-Office national et sont souvent appréciés autant par la critique que par le public. D'une posture « proféministe », ce mémoire vise à démontrer comment les représentations de la masculinité, ou plutôt *des masculinités*, représentent l'objet du rire dans six comédies québécoises : *Les Boys* (Saia 1997), *Québec-Montréal* (Trogi 2002), *Horloge biologique* (Trogi 2005), *Les 3 p'tits cochons* (Huard 2007), *De père en flic* (Gaudreault 2009) et *De père en flic 2* (Gaudreault 2017). Dans ces films, les hommes sont souvent représentés comme étant centrés sur eux-mêmes, libidineux, compétitifs, immatures, stupides ou encore « féminisés ». Ces « failles » masculines permettent aux personnages masculins d'être comiques malgré des comportements parfois problématiques. Dans ces comédies, on tend à catégoriser les individus selon leur sexe, ce qui semble affecter le potentiel comique des personnages. D'une part les hommes sont faillibles mais tout de même amusants et donc divertissants. D'autre part, les femmes sont quant à elles stables et sont les représentantes de normes sociales plus acceptées, ce qui les rend ennuyantes et non-comiques en comparaison. Le comique semble être principalement l'affaire des hommes dans ces films, ce qui fait en sorte qu'hommes et femmes n'ont pas le même temps d'écran, faisant de celles-ci l'Autre aux yeux des protagonistes masculins. Cette attention plus importante accordée aux hommes leur permet d'être ciblés par le ridicule, un phénomène de nature disciplinaire. Les hommes sont comiques grâce à ce ridicule qui les cible en particulier. Ce ridicule témoigne aussi d'une « gender police », suggérant une surveillance entre les personnages masculins qui veulent s'assurer que les autres hommes agissent dans le cadre de normes masculines traditionnelles. Ceux qui peinent à se comporter adéquatement, comme de « vrais hommes », sont ciblés par le ridicule qui les incite à performer afin de pouvoir s'identifier à des configurations normatives de la masculinité. C'est pourquoi, bien souvent, les personnages parviennent à atteindre une masculinité « non-ridicule ». Nous estimons qu'il s'agit là d'un « décentrement » suivi d'un « recentrement » de leur masculinité. Leur comportement problématique s'en voit banalisé et vient servir le comique. De la sorte, ces comédies québécoises réitèrent des représentations traditionnelles des genres sans pour autant les contester, ce qui est ultimement à l'avantage des hommes.

Mots-clés: Masculinité, études de genre, ridicule, comique, représentation, féminisme, comédies québécoises.

Abstract

In Quebec, the most popular and successful film genre is without a doubt comedy. These movies are the most successful at the national Box Office and are usually appreciated by both critics and audiences alike. From a “profeminist” perspective, this thesis aims to demonstrate how representations of masculinity, or *masculinities*, become a means to provoke laughter in six Quebec comedies: *Les Boys* (Saia 1997), *Québec-Montréal* (Trogi 2002), *Horloge biologique* (Trogi 2005), *Les 3 p’tits cochons* (Huard 2007), *De père en flic* (Gaudreault 2009) and *De père en flic 2* (Gaudreault 2017). In these movies, men are portrayed as being self-centered, horny, competitive, immature, dumb or even “unmanly”. These masculine “flaws” are precisely what make these male characters funny, despite how problematic their behavior can become. These comedies also tend to categorize individuals based on their biological sex, which seems to be linked to their capacity to provoke laughter. On the one hand, men are flawed but still funny and thus entertaining, while women, on the other hand, represent stability and more accepted social norms, which makes them boring and less funny in comparison. The “comical” appears to be exclusive to men in these comedies. In that regard, genders get an uneven time of screen, often making women the “Others” to the male protagonists. This greater attention on men allows them to be targeted by ridicule, an inherently disciplinary state of being. Despite being constantly ridiculed for their actions, male characters are still funny, thanks to a ridicule that affects them more than it does for women. This ridicule also seems to act as a “gender police”, suggesting a male-male gaze. Men gaze upon one another to make sure male characters act in accordance with traditional masculine norms. Therefore, they try to avoid being ridiculed under the gaze of other men. The ones who can’t act accordingly see themselves becoming the target of ridicule, which becomes a means for men to reach normative configurations of masculinity. What seems paradoxical is how men are usually able to reach a “non-ridicule” masculinity. We consider this to be part of a “decentralization” followed by “recentralization” of their masculinity. Their questionable behavior, typical of traditional and normative masculinities, is thus trivialized and serves comical purposes. By doing so, these six Quebec comedies reassert traditional representations of genders without questioning them, which mostly benefits men.

Keywords : Masculinity, gender studies, comical, ridicule, representation, feminism, Quebec comedies.

Table des matières

Table des matières	vi
Introduction.....	1
Problématique de recherche	2
Posture analytique et méthodologie.....	6
Structure du mémoire	8
Un corpus comique.....	8
Chapitre 1 : État de la question	10
La masculinité et les études de genre	10
La masculinité et ses représentations au cinéma.....	15
L’humour, le comique et le ridicule	18
Les comédies québécoises de notre corpus.....	22
Synthèse et conclusions provisoires	23
Chapitre 2 : le comique essentialisant.....	25
Introduction et hypothèses	25
<i>De père en flic</i> : l’animosité entre hommes	26
Le comique au féminin	29
<i>Les 3 p’tits cochons</i> et la différence sexuelle.....	33
<i>Les Boys</i> : masculinité(s) et compétition	39
La non-virilité comique	41
Le recours aux stéréotypes dans <i>Les Boys</i>	44
<i>De père en flic 2</i> : le comique disciplinaire	47
La « théorie de l’incongruité » en regard des genres.....	51
Conclusion du chapitre	55
Chapitre 3 : le ridicule comme agent de la « gender police ».....	57

Introduction et hypothèses	57
La drague masculine : l'instinct du chasseur	58
Subjectivités masculines et rôles des femmes.....	63
<i>Québec-Montréal</i> : homosocialité et rapports de pouvoir	69
Représentation du désir masculin hétérosexuel	75
« Décentrement » et « recentrement » dans <i>Les 3 p'tits cochons</i>	81
Conclusion du chapitre	87
Conclusion	89
Bibliographie	95

Remerciements

La rédaction d'un mémoire de maîtrise n'est jamais l'affaire d'une seule personne. Cette règle d'or est particulièrement vraie dans mon cas. Jamais je n'aurais été capable de compléter cette recherche sans l'encadrement auquel j'ai eu droit, autant académique que personnel. Il me faut d'abord remercier ma directrice, Joëlle Rouleau, qui m'a épaulé tout au long de ce parcours depuis l'automne 2016, au début de ma scolarisation à la maîtrise alors que mon sujet à l'époque n'avait rien à voir avec ce qu'il est devenu. Puis, bien que nos chemins se soient séparés avec le temps, je tiens également à remercier Michèle Garneau, qui fut ma directrice de recherche pendant un moment. Constatant mon intérêt pour le féminisme, c'est elle qui m'a dirigé vers les études de la masculinité et je ne peux que lui être reconnaissant.

Pour avoir autant insisté afin de me relire et me donner conseil, je suis infiniment reconnaissant envers Meghan Delisle, ma douce moitié, qui sait trop bien à quel point la rédaction d'un mémoire de maîtrise peut être ardue. Mes parents, Manon Lavoie et André Kartner, ont aussi contribué à mon succès académique. Je remercie mon père d'avoir financé mes études et d'avoir cru en mes capacités. Ma mère a quant à elle semé le doute chez le jeune garçon que j'étais à l'époque, alors qu'elle se servait d'un coffre à outils avec une aisance et un naturel déconcertants, menant à mes premières remises en question des rôles traditionnels.

Je tiens également à remercier le *Conseil de recherches en sciences humaines* du Gouvernement du Canada pour m'avoir sélectionné pour la bourse de recherche au niveau de la maîtrise. Puis, il y a évidemment tous/tes mes ami.es, qui se sont toujours montrés.es compréhensifs/ives par rapport aux changements émotionnels et psychologiques qu'ils/elles devinaient chez moi, dus aux exigences de ce travail de recherche.

Introduction

Ce mémoire est issu d'un intérêt de longue date pour les écrits féministes et les nombreux enjeux sociaux revendiqués par ceux-ci dans le but d'atteindre l'égalité des sexes. Pour ce faire, il nous apparaît crucial de cesser de considérer femmes et hommes comme étant dans un rapport d'opposition binaire. Dans le but de questionner une binarité sexuelle inhérente à une société genrée, il est à se demander ce qu'un homme blanc hétérosexuel reconnaissant ses privilèges peut faire pour l'avancement de la science et surtout, de certains enjeux sociaux quant à l'égalité. Nous estimons qu'il est pertinent de poser un regard critique sur nos propres comportements et surtout, sur nos habitudes de visionnement dans la salle de cinéma. C'est notamment à la suite d'une prise de conscience personnelle à ce sujet que l'idée de ce mémoire nous est venue, réalisant correspondre au « spectateur cible » d'une grande quantité de films.

Ce constat nous amène à étudier de façon critique les représentations des genres au cinéma et plus particulièrement, de la masculinité dans la production cinématographique québécoise. Rappelons-le, « à de rares exceptions près, les films québécois qui remportent le plus de succès dans les salles d'ici sont des comédies », nous rappelle Robert Aird (2015, p.8) en se référant aux données de l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (2010). En tant qu'homme québécois, il nous semble légitime de remettre en question la culture cinématographique d'ici, en particulier ses comédies. Il s'agit pour nous d'une occasion pour s'interroger sur les représentations des genres, comme catégories identitaires, dans un contexte comique. C'est pourquoi une étude des représentations de la masculinité dans les comédies québécoises semble bien se prêter à cette remise en question.

Ce qui nous amène à vouloir problématiser ce sujet, c'est la façon par laquelle les hommes sont le plus souvent représentés, c'est-à-dire en tant qu'antihéros et/ou en contre-modèles. Le toujours très nuancé (!) Richard Martineau prétend même que le cinéma d'ici offre « un défilé interminable de losers et d'impuissants » (2018). Il est vrai que plusieurs comédies québécoises se plaisent à ridiculiser les personnages masculins; mais les hommes en sont-ils désavantagés pour autant? À notre avis, le problème ne réside pas dans le fait de se moquer des personnages masculins. Au contraire, malgré leur ridicule apparent, ce mémoire vise à déterminer en quoi les hommes occupent une place de choix à l'intérieur de ces univers comiques. L'idée est de vérifier si les

personnages masculins de ces comédies peuvent véritablement être considérés comme des perdants à proprement parler.

C'est pourquoi nous adopterons pour l'écriture de ce mémoire une posture « proféministe », sur laquelle nous reviendrons sous peu. L'idée est d'interroger les représentations des hommes et de leur masculinité dans les films et les rapports qu'ils entretiennent entre eux et avec les femmes. À l'origine, ce projet de recherche visait à cerner un certain sexisme latent à l'intérieur de ces œuvres. Cette intuition initiale guidera tout de même nos analyses du comique, de manière à savoir s'il est dénigrant à l'égard des femmes. S'il s'avère que ces films ne sont pas sexistes, probablement qu'ils tendent à élire « le sexe masculin au rang d'humain générique, d'universel » (Lorenzi-Cioldi 1994, p.38). C'est la définition même de l'« androcentrisme » qui, dans un film, peut reléguer les femmes à des rôles secondaires et à l'importance narrative limitée.¹

Problématique de recherche

L'intérêt du public québécois pour les comédies d'ici n'est plus à débattre, comme le démontre le *Box-office québécois depuis 1985* (Films du Québec 2018).² Qu'est-ce qui, dans ces images issues de notre imaginaire collectif, plait autant aux Québécois.es dans les comédies et quel est le dénominateur commun entre ces différents films? Notre hypothèse est que le recours au ridicule dans les représentations comiques de la masculinité lie plusieurs de ces comédies. À notre avis, le septième art peut à la fois participer à la déconstruction des normes de genres ou, à l'inverse, à la consolidation et la réaffirmation de masculinités plus traditionnelles.

Il devient crucial de se pencher sur la nature de ces images afin de voir ce qu'elles parviennent à nous révéler sur les genres, en tant que catégories identitaires, par l'usage du comique à l'intérieur de représentations cinématographiques. Pour nos analyses, précisons que le terme « comique » sera employé pour décrire « l'ensemble des procédés qui visent à susciter le rire » (Gendrel & Moran 2005). Il est important de spécifier ici qu'il ne s'agit pas de nos préférences personnelles en la matière. Dans le cadre de ce mémoire, ce terme s'appliquera à toute composante cinématographique visant à susciter le rire dans les comédies à l'étude.

¹ Afin de vérifier si un film est androcentriste, il existe le test de Bechdel et ses trois questions à poser à une œuvre : « Y a-t-il au moins deux personnages féminins identifiables (elles doivent être nommées) ? ; Parlent-elles l'une avec l'autre ? ; Parlent-elles d'autre chose que d'un personnage masculin ? » (Van Enis 2018, p.3)

² Pour le palmarès complet <http://www.filmsquebec.com/box-office-quebecois-depuis-1985/>

Notre corpus est composé de six films : *Les Boys* (Saia 1997); *Québec-Montréal et Horloge Biologique* (Trogis 2002 & 2004); *Les 3 p'tits cochons* (Huard 2007) et finalement, *De père en flic* et *De père en flic 2* (Gaudreault 2009 & 2017). Ces films ont été choisis parce qu'ils offrent des représentations de la masculinité dans un contexte comique, suscitant chez nous quelques interrogations. Si ce sont principalement les personnages masculins qui arrivent à nous amuser, est-ce leur masculinité en soi qui est comique, c'est-à-dire leur façon même d'adopter le genre masculin? C'est là l'un de nos principaux questionnements et nous chercherons à vérifier si le comportement ou l'attitude mêmes des hommes, *en tant qu'hommes*, devient l'objet du rire. Ces représentations de la masculinité seront le sujet de ce mémoire, qui se penchera sur les différentes façons par lesquelles les multiples identités masculines deviennent potentiellement comiques. L'objectif de ce mémoire est de démontrer comment ces représentations de la masculinité permettent la reconduction de définitions normatives et traditionnelles de l'identité masculine, et ce, tout en bénéficiant au comique de ces comédies.

C'est pourquoi notre principale question de recherche se formule comme suit : comment les comédies québécoises contemporaines réitèrent des conceptions normatives et binaires des genres, et ce, malgré la ridiculisation des personnages masculins? Cette question résulte de l'observation de certains phénomènes récurrents d'un film à l'autre dans la représentation des hommes et de leur masculinité. Ceux-ci y sont généralement représentés comme immatures, stupides, grossiers ou encore irresponsables, ce qui fait d'eux des personnages ridicules. Pourquoi cette tendance à la ridiculisation nous semble si omniprésente à l'intérieur de ces films? Par ces représentations ridicules des hommes, nous chercherons à savoir si ces films offrent des remises en question pertinentes ou s'ils ne font qu'utiliser ces différentes facettes de masculinités traditionnelles pour amuser leur public. Selon notre hypothèse, ces représentations ne désavantagent pas véritablement les hommes puisque ceux-ci, bien que ridicules, deviennent comiques malgré tout, ce qui profite à la comédie.

De plus, il est à se demander si seuls les hommes ont un potentiel comique à l'intérieur de ces comédies. Le rôle des femmes dans les films nous apparaît important même si ce mémoire porte principalement sur les représentations de la masculinité. Cet exercice méthodologique cherche d'ailleurs à démontrer en quoi les films opèrent une différenciation nette entre les sexes, tombant dans une dichotomie essentialiste et campant les individus dans des rôles prédéfinis. Dans

cette optique, il sera important de vérifier si le comique et le ridicule ne s'appliquent pas seulement aux personnages masculins. En assignant des rôles comiques aux hommes et des rôles non-comiques aux femmes, il est envisageable que ces films témoignent d'une tendance à l'essentialisation des genres qui se reflèteraient à même la production du rire dans ces comédies. Une telle dichotomie entre les genres a possiblement un penchant sexiste justifiant dans la logique représentative des films que les femmes ne soient pas aussi comiques que les hommes.

L'intention est de comprendre ce que le comique et le ridicule nous révèlent quant aux représentations de la masculinité et des genres en général par l'étude de ces comédies en particulier. Demandons-nous d'emblée si la ridiculisation de la masculinité ne vient pas simplement la rendre comique sans pour autant la contester. Si tel est le cas, y a-t-il un risque de normalisation et de banalisation de certains comportements par l'entremise de représentations de la masculinité qui ne visent qu'à faire rire? Il est essentiel de rappeler comment les représentations nous aident à faire sens du monde. Selon Murray Knuttila se référant à Stuart Hall (1997), les représentations de la masculinité « are important to Boys and men, providing images, models, behaviours and so on that might create, reinforce, stabilize or even question and destabilize patterns of behaviour » (2016, p.159). C'est pourquoi il nous semble important d'interroger adéquatement ces images cinématographiques de la masculinité, considérant qu'il y a peut-être là une réaffirmation de certaines attentes essentialistes envers les genres. L'objectif de ce mémoire est d'établir en quoi le comique dans les films étudiés permet à une masculinité ridiculisée de se justifier et à la binarisation basée sur le sexe de se maintenir. Pour ce faire, quelques observations nous guideront dans ce travail.

Parmi nos pistes d'analyse, notons pour l'instant comment, dans les films à l'étude, certains personnages masculins semblent être aux prises avec des remises en question identitaires qu'ils tentent tant bien que mal de surmonter. S'agit-il pour ces personnages de « prouver » leur appartenance au genre masculin? Si oui, cela s'inscrirait dans une dynamique de genre traditionnelle où la masculinité nécessite une constante réactualisation dans le but de justifier sa raison d'être chez les hommes. Selon Todd Reeser, « masculinity requires constant work to be maintained and because it can never fully remain at rest, it cannot be maintained in the way that men [...] want it to appear » (2010, p.3). Cette tendance chez plusieurs hommes à faire tout en leur

pouvoir pour maintenir l'illusion d'une masculinité stable et assurée nous apparaît comme un élément de mise-en-scène méritant notre attention lors de l'analyse des films.

Par quelle instance les hommes ressentent-ils autant le besoin de se prouver à eux-mêmes et aux autres qu'ils méritent d'être considérés ainsi? Dans plusieurs relations entre hommes, Sarah Pellerin estime que ceux-ci « doivent rapidement et toujours s'ajuster aux situations et aux autres hommes autour d'eux pour agir correctement, pour incarner la masculinité "idéale" » (2016, p.6). Pouvons-nous parler ici de « surveillance » à même les relations entre hommes dans les films? Si tel est le cas, il s'agit d'un phénomène que le sociologue Michael Kimmel qualifie de « gender police » (2008). Il semble être question d'une forme de discipline que les hommes s'imposent entre eux afin de s'assurer du respect de « normes » masculines par l'entremise d'une surveillance. La nature de ces normes sera étudiée de manière à comprendre comment ces films définissent ce qu'est une masculinité « idéale », selon leurs standards respectifs. Ce regard inquisiteur que les hommes portent sur eux-mêmes et sur les autres amène son lot de questionnements par rapport aux représentations de la masculinité dans notre corpus.

Cette mise en doute de son identité de genre, telle que perçue chez les personnages masculins, devient-elle matière à rire dans ces films? Cela nous semble envisageable, surtout en considérant cette « surveillance » qui autorise la dénonciation de comportements hors-normes. Au niveau de la mise-en-scène des films, comment s'opère ce doute vis-à-vis de son identité masculine ou celle des autres? De ce fait, qui est en droit de juger de l'authenticité d'une configuration particulière du genre masculin? Ce doute persistant peut nécessiter dans la logique narrative des films la présence de « tests » visant à valider la masculinité de certains hommes. Si nous parlons ici de tests, c'est que ce phénomène fait écho aux nombreux rituels étudiés à travers le monde par l'anthropologue David Gilmore. L'auteur estime que ceux-ci visent à assurer l'adhérence légitime des individus à une norme masculine reconnue dans une culture et société donnée (1992). Tout comme nous, il se pose la question: « why are Boys and youths so often tested or indoctrinated before being awarded their manhood? » (Gilmore 1992, p.9). Cette citation rappelle comment la masculinité est traditionnellement une identité qui se mérite, qui ne va pas de soi. Peut-on observer ce même phénomène au cinéma?

Malgré leur décalage important avec le réel, les représentations « désignent [...] la dimension construite des catégories et des attitudes avec lesquelles les sociétés humaines

comprennent le monde » (Cervulle, Farges & François 2015, p.11). Comme elles ont « une dimension prescriptive aussi bien que proscriptive » (*ibid*), il sera à vérifier si les films à l'étude représentent également cette nécessité d'une réactualisation constante de la masculinité. Si les films témoignent effectivement de ces attentes normatives envers les hommes, la forme que ce « test » revêt d'un film à l'autre devient digne d'intérêt. Reste à voir si ces tests ne serviraient pas plutôt les besoins comiques des comédies de façon à produire des masculinités normatives. Cette normalisation est peut-être justement ce qui fait avancer le récit, incitant les hommes à performer le genre masculin traditionnellement constitué.

Il sera important d'observer les récurrences d'un film à l'autre pour ce qui est des représentations de la masculinité et découvrir ce que ces analyses comparatives nous révèlent sur la nature de ce type de comédie au Québec. Pour ce faire, lors de l'analyse des films, nous ferons référence à différents enjeux importants des recherches sur la masculinité : les relations entre hommes, la « gender police », la potentielle « crise de la masculinité », le rapport aux femmes et aussi la présence de « tests de la masculinité ». Le but n'est pas seulement d'exemplifier ces phénomènes à l'aide d'extraits de films, mais plutôt de voir en quoi ceux-ci peuvent représenter de manière comique - et parfois implicitement - certains enjeux actuels gravitant autour de la masculinité. Même si c'est de manière implicite, nous croyons que le comique et le ridicule participent à la réaffirmation de masculinités traditionnelles. C'est pourquoi il est maintenant nécessaire de préciser quelles seront notre posture analytique et notre méthodologie pour la rédaction de ce mémoire.

Posture analytique et méthodologie

Comme notre mémoire se veut une analyse critique des représentations traditionnelles de la masculinité et des genres, il est nécessaire de se référer à la thèse de Léo Thiers-Vidal *De l'ennemi principal aux principaux ennemis* (2010). L'auteur, tout comme nous, s'identifie comme « proféministe ». Ce texte nous permet de souligner « le choix d'octroyer une importance à l'expérience spécifique que constitue la production d'une thèse sur les rapports de genre, en tant qu'homme hétérosexuel blanc souhaitant contribuer à l'abolition de ces rapports » (Thiers-Vidal 2010, p.19). Il propose un modèle dans lequel il est crucial « de critiquer et de détruire la masculinité en tant que processus de développement et de structure d'identité normative » (2010,

p.55). Nous croyons aussi observer un processus de normalisation de certaines identités masculines à l'intérieur des comédies à l'étude.

À l'instar de Thiers-Vidal, nous cherchons à déconstruire ce processus de normalisation des identités de genre traditionnelles qui, selon nous, sont constamment réitérées au cinéma. Cette thèse nous rappelle l'importance de garder en tête notre propre subjectivité, celle d'un homme blanc hétérosexuel privilégié, afin de ne pas prendre la parole pour d'autres que nous-mêmes et d'éviter l'« arrogance du dominant » (2010, p.98). À notre avis, les écrits de Thiers-Vidal représentent une preuve solide du désir chez certains hommes d'être critiqués par rapport à leur positionnement privilégié en société. Cet ouvrage guidera notre processus intellectuel en portant attention à la façon par laquelle la masculinité dans les films devient comique et ridicule tout en étant potentiellement normalisée.

Cette posture profémiste nous amènera à cibler une forme de « sexisme ordinaire » et banalisé à l'intérieur des films à l'étude. Pour Rachel Chagnon, de l'institut de recherches et d'études féministes de l'UQÀM, le sexisme ordinaire se définit comme étant :

[...] le sexisme issu des pratiques et des stéréotypes sexuels qui sont omniprésents dans nos sociétés. Un sexisme qui s'exprime sans violence particulière, mais qui, à partir de sa construction du quotidien, contribue à perpétuer le patriarcat, ainsi que les carcans des rôles masculins et féminins » (citée dans Corbeil 2017).

Il sera nécessaire de se pencher sur le traitement accordé aux personnages féminins composant ces univers cinématographiques afin de vérifier si ces comédies comptent sur certains stéréotypes féminins réducteurs pour susciter l'amusement du public.

Pour ce qui est de notre méthodologie, l'analyse de ces comédies québécoises se fera à la lumière d'outils théoriques gravitant principalement autour de la masculinité, des études de genre, du comique et du ridicule. Différents aspects des films pourront être étudiés, que ce soit le scénario, l'image, le récit, les dialogues ou autre, dans la mesure où ces éléments permettront d'interroger adéquatement les représentations comiques et ridicules de la masculinité. L'intention est de définir quels types de masculinités sont produits par ces discours filmiques comiques misant notamment sur la ridiculisation des personnages masculins. Le comique sera étudié dans son articulation à l'égard de la masculinité et de ses multiples variations d'un personnage à un autre. Notre objectif est d'étudier les façons par lesquelles les films tentent d'être comiques, dans le but de provoquer le rire du public.

Structure du mémoire

Comme ce mémoire se situe à l'intersection de deux disciplines distinctes, les études de genre et les études de l'humour,³ le premier chapitre nous permettra d'entrer en dialogue avec différentes références spécifiques à chaque discipline. Ce chapitre agira comme un état de la question et survolera ce qui a été écrit sur les différents objets de notre recherche. L'intention sera de faire des liens entre des ouvrages d'horizons divers de façon à circonscrire clairement notre question de recherche.

Le deuxième chapitre se concentrera sur le comique dans les films à l'étude, donc sur les façons par lesquelles les comédies cherchent à déclencher le rire du public. Notre hypothèse est que c'est par le biais de performances masculines que le rire est provoqué. De plus, plusieurs blagues semblent compter sur une différenciation entre les hommes et les femmes, ce qui permettrait de concevoir le comique comme un agent de « normalisation » avec une tendance à l'« essentialisation » des genres. En conclusion, ce chapitre devrait nous permettre de vérifier l'importance du ridicule comme recours comique dans ces comédies.

Le troisième chapitre portera justement sur le concept du « ridicule » et de sa spécificité à l'intérieur des comédies à l'étude. Ce chapitre cherchera à valider l'hypothèse selon laquelle le ridicule permet la réaffirmation de masculinités traditionnelles, notamment par l'entremise d'une « gender police » à même la représentation des relations entre hommes. Ce sera l'occasion d'analyser les films de manière à savoir s'ils témoignent d'un sentiment de « crise de la masculinité ».⁴ Nous tenterons d'y parvenir par le recours aux concepts de « décentrement » et de « recentrement » de la masculinité (Cervulle, Farges & François 2018).

Un corpus comique

Avant de passer à l'analyse, il nous faut maintenant résumer les films en notant certains aspects que nous jugeons dignes d'une étude approfondie.

Les 3 p'tits cochons (Huard 2007) est une comédie dramatique qui mise sur une narration principalement relayée par trois frères, Christian (Guillaume Lemay-Thivierge), Mathieu (Claude

³ Le comique et le ridicule s'inscrivent dans les études de l'humour. Ils seront définis lors du premier chapitre.

⁴ Ce phénomène controversé sera défini lors de l'état de la question, au premier chapitre.

Legault) et Rémi (Paul Doucet). Le film se résume ainsi : « À l'hôpital, trois frères se rencontrent au chevet de leur mère dans le coma. Pour passer le temps, ils discutent des mérites et plaisirs de la fidélité et de l'infidélité conjugale » (Ramond 2009).

Ensuite, il y a *Les Boys* (Saia 1997), parodiant les films de sports américains. Carlo Mandolini décrit ce film comme « un antidote au malaise de l'homme moderne [qui] remet à l'honneur le parler rustique, la taverne-château fort et la femme objet » (1999, p.38). Le comique burlesque et la multitude de personnages masculins aux personnalités colorées formant cette équipe de hockey justifient selon nous un approfondissement analytique.

De père en flic et sa suite (Gaudreault 2009 & 2017) sont quant à eux des comédies policières. Pour ce qui est de l'intrigue, les deux histoires sont assez similaires, voire identiques. Le synopsis officiel du premier opus le décrit de la sorte : « Jacques et son fils Marc sont deux policiers qui ne peuvent se supporter, mais qui doivent travailler ensemble » (Ramond 2009). Cette animosité entre hommes s'observe dans le premier comme dans le second film et représente dans les deux cas une piste d'analyse incontournable.

Puis, finalement, il y a les deux films de Ricardo Trogi, *Québec-Montréal* et *Horloge biologique* (2002 & 2005). Il est à noter que ces deux films ont une signature d'auteur plus évidente que les autres films de notre corpus et s'inscrivent davantage dans le genre « comédie de mœurs ». Voici le synopsis officiel de *Québec-Montréal* :

L'autoroute 20 nous permet de découvrir L'IDÉAL amoureux de trois amis en partance pour le sud, la QUÊTE de deux collègues de bureau à la relation ambiguë, la PASSION en apparence parfaite de deux amoureux et la QUOTIDIENNETÉ d'un jeune couple déjà vieux. (Ramond 2009)

Abordant des thématiques similaires, *Horloge biologique* porte principalement sur le rapport de trois hommes à la paternité. Les relations entre hommes y occupent une place importante.

Nous estimons qu'il est pertinent d'aborder deux diptyques, *De père en flic* et les deux films de Trogi. De la sorte, il sera possible de voir ce qui change d'un film à l'autre dans une même diégèse ou, à l'inverse, ce qui subsiste au niveau de la représentation des genres par le recours à un comique ridiculisant.

Chapitre 1 : État de la question

Ce chapitre présentera notre revue de la littérature et nous permettra d'entrer en dialogue avec différents ouvrages qui touchent à notre sujet de près ou de loin, de façon à en faire un état de la question. Cette section sera divisée de façon à mieux circonscrire notre sujet, en allant du général au particulier. Notre élaboration se fera d'abord par un survol des écrits généraux sur la masculinité dans un contexte social plus large. Ce sera l'occasion d'aborder certains phénomènes et enjeux propres aux études de la masculinité. Les ouvrages s'étant attardés aux représentations de la masculinité auront aussi leur importance dans ce chapitre. Ceux-ci nous permettront de faire plus aisément le lien entre des concepts théoriques parfois abstraits et les représentations de la masculinité au cinéma. Il sera ensuite question du comique et du ridicule, s'inscrivant tous deux dans les études de l'humour⁵ et ayant une importance cruciale pour l'écriture de ce mémoire. Nous aborderons finalement ce qui a été écrit sur notre sujet d'étude, c'est-à-dire la masculinité dans les comédies québécoises de notre corpus.

Si nous avons choisi ces ouvrages en particulier, c'est que ceux-ci ont suscité en nous plusieurs interrogations pouvant s'appliquer à divers degrés à notre corpus de films. L'enjeu sera d'articuler ensemble de façon cohérente un certain nombre d'ouvrages appartenant à différents champs de recherche. Le but est de démontrer en quoi ces écrits peuvent trouver une application pertinente et justifiée dans notre étude et notre analyse des comédies québécoises.

La masculinité et les études de genre

Il existe plusieurs ouvrages théoriques sur la masculinité, selon une grande diversité d'approches spécifiques. Vu notre posture féministe et notre conception postmoderne de l'identité, nous avons priorisé des écrits plus critiques et nuancés sur le sujet. Ceux-ci définissent la masculinité, au niveau individuel, comme étant construite par rapport à d'autres masculinités, aux féminités, et n'a donc pas de forme fixe dans le temps ni de définition précise. La masculinité étant « inherently relational » (Connell 2005, p.68), elle varie d'une culture à une autre, d'une époque à une autre et surtout, d'un individu à un autre. C'est un point fondamental : les masculinités sont multiples. Il est important de prendre en compte la multitude de facteurs qui affectent l'identité de

⁵ La distinction entre le comique et l'humour sera abordée ultérieurement

genre, que ce soit le milieu social, la famille, la scolarisation ou encore l'influence des médias, pour ne nommer que ceux-ci.

À cet égard, comme il sera question de la pluralité des masculinités dans notre mémoire, il est crucial de se référer à *Masculinities* de Raewyn Connell (2005). Celle-ci dresse une liste exhaustive de différents normes et types de masculinités, tout aussi complexes que contradictoires, variant selon le contexte sociohistorique. L'auteure précise que ces masculinités sont des « configurations of practice structured by gender relations [...] inherently historical; and their making and remaking is a political process affecting the balance of interests in society and the direction of social change » (Connell 2005, p.44). Pour analyser notre corpus de films, il sera pertinent de se pencher sur les rapports qu'entretiennent les hommes entre eux, à savoir si l'incompatibilité entre certaines configurations de la masculinité ne viendrait pas affecter le récit.

Connell propose également une définition de la masculinité dite « hégémonique », occupant une posture privilégiée au sein des relations de genres et autour de laquelle gravitent d'autres masculinités qui lui sont « inférieures » (2005, p. 76). Parmi celles-ci, mentionnons la masculinité subordonnée (les homosexuels), complice (ceux qui profitent du patriarcat sans être en véritable position de pouvoir) et enfin, la masculinité marginalisée (les minorités ethniques non-blanches dans un contexte occidental) (Connell 2005, p.77-81). L'intérêt de notre mémoire sera de déterminer quels types de masculinités sont produits par les discours comiques dans les films à l'étude, rendu possible par l'étude des relations entre hommes.

Connell amène aussi une nuance importante quant à cette notion controversée de « crise de la masculinité », à laquelle elle préfère l'expression « tendances de crise » :

The concept of crisis tendencies needs to be distinguished from the colloquial sense in which people speak of a 'crisis of masculinity'. As a theoretical term 'crisis' presupposes a coherent system of some kind, which is destroyed or restored by the outcome of the crisis. Masculinity [...] is not a system in that sense. It is, rather, a configuration of practice *within* a system of gender relations. We cannot logically speak of the crisis of a configuration; rather we might speak of its disruption or its transformation. We can, however, logically speak of the crisis of a gender order as a whole, and of its tendencies towards crisis. (2005, p.84).

Le terme « crise » apparaît effectivement dès qu'il y a une remise en question de l'identité masculine et des relations entre les genres. Il nous semble absurde de considérer qu'il y a une crise de la masculinité simplement parce que les attentes envers les hommes changent et qu'il y a une reconfiguration des rapports de pouvoir traditionnels. Les hommes - blancs et hétérosexuels en

particulier - sont toujours à ce jour les individus les plus privilégiés en société, même au Québec. *Masculinities* représente un ouvrage féministe incontournable sur la question des masculinités. Il permet de réfléchir sur le sentiment de « crise de la masculinité » dans les films de notre corpus. Si crise il y a, il sera fascinant de voir comment les personnages masculins parviennent à restaurer l'ordre précédant celle-ci.

Tel que mentionné précédemment, le choix d'ouvrages abordés dans le cadre de notre état de la question s'inscrit dans notre posture proféministe. Ainsi, nous avons éliminé la littérature masculiniste qui positionne les hommes comme des victimes du féminisme. Les revendications de cette posture ne cadrent pas avec nos intentions d'écriture et constituent donc une limite théorique de notre recherche; il s'agirait d'un tout autre projet que de s'intéresser à la question de la masculinité dans les comédies québécoises en s'intéressant à la pensée masculiniste. Ce qui est notamment reproché aux écrits masculinistes, c'est cette tendance à considérer la masculinité du point de vue exclusif des hommes, ce qui nous semble problématique à bien des égards. Francis Dupuis-Déry propose une définition pertinente de cette idéologie réactionnaire :

Face au mouvement féministe qui milite pour la liberté et l'égalité des femmes et des hommes, le *masculinisme* est un contre-mouvement qui cherche à freiner, arrêter ou faire reculer le processus d'émancipation des femmes, au nom des « droits » et surtout des intérêts des hommes par rapport aux femmes. (2018, p.19)

Cette tendance promeut un sentiment de victimisation chez les hommes, d'où le concept de « crise de la masculinité ». Nous estimons que les hommes, surtout blancs et hétérosexuels, peuvent difficilement être considérés comme des victimes, malgré ce qu'en disent les écrits masculinistes.

Par rapport au phénomène controversé de « crise de la masculinité », Dupuis-Déry estime qu'il s'agit plutôt de « discours de crise », agissant comme « stratégie rhétorique utilisée dès que quelques femmes menacent de remettre en cause l'ordre patriarcal » (2012, p.65). Cette notion de « discours de crise » fait écho aux « tendances de crise » chez Connell, qui met aussi en doute l'idée même d'une crise de la masculinité, les deux auteur.es optant pour des nuances qui nous semblent plus appropriées.

Bien qu'il soit difficile d'affirmer qu'il y a véritablement une « crise de la masculinité », il s'agit d'un phénomène qui s'avère incontournable dans les études de la masculinité. Dans son livre *Alpha mâle*, Mélanie Gourarier propose une autre nuance pertinente de cette supposée crise de la masculinité :

la crise de la masculinité ne serait pas une perturbation de son état initial mais son mode premier d'existence.[...] Il ne s'agit plus de comprendre la profusion des inquiétudes suscitées par la masculinité comme la marque de son affaiblissement, mais de la penser comme l'outil de son affermissement. (2017, p.27)

Comme Gourarier le suggère, l'idée même d'une crise de la masculinité pourrait devenir l'outil de son affermissement par la réaffirmation de masculinités traditionnelles et normatives à l'intérieur des films. Pour vérifier cette hypothèse, il faut considérer les films comme des discours pouvant évoquer la difficulté de certains hommes à atteindre une masculinité respectable et reconnue. Il sera crucial de voir si la représentation des personnages masculins dans les comédies à l'étude aide à revaloriser l'image de l'identité masculine moderne de manière à recentrer et légitimer leur masculinité ridiculisée.

Même si l'expression « crise de la masculinité » nous apparaît problématique pour maintes raisons, il semble pertinent d'étudier dans les comédies la présence potentielle de « discours de crise » ou de « tendances de crise ». Est-il possible de voir à l'intérieur de notre corpus certains discours pouvant évoquer une impression de « crise »? Selon nous, cela devient envisageable si les films insistent à vouloir redorer l'image des hommes malgré un ridicule apparent. Ce ridicule est possiblement dû à un contraste avec des femmes qui, en comparaison, sont plus vertueuses que ne le sont les personnages masculins. Ce faisant, elles contribuent à la ridiculisation des personnages masculins en soulignant leur déviance. Peut-être que les films à l'étude, en ridiculisant les hommes de la sorte, permettent également l'affermissement et la réaffirmation de masculinités traditionnelles et normatives tout en dénigrant les femmes qui « nuisent » à leur émancipation masculine.

Dans l'intention d'aborder les avantages dont jouissent plusieurs hommes dans une société genrée, mentionnons le récent livre de Murray Knuttila *Paying For Masculinity : Boys, Men And The Patriarcal Dividend* (2016). L'auteur définit en quoi les hommes bénéficient systématiquement du patriarcat comme système imposant un ordre genré. Malgré une diversité thématique notable, les quelques chapitres de l'ouvrage suivent un même fil conducteur. L'auteur martèle à plusieurs reprises comment, à l'aide de nombreux mécanismes socioculturels, les hommes sont les principaux bénéficiaires des « dividendes » d'une société patriarcale à leur avantage. Se référant à Connell, Knuttila rappelle qu'un homme peut parfaitement bénéficier des dividendes du patriarcat sans pour autant se retrouver dans une position de pouvoir et questionner ses privilèges (2016, p.169).

Knuttila s'avère également d'une grande pertinence pour ce qui est du regard que les hommes portent sur eux-mêmes et sur les autres. Cette dynamique d'autosurveillance est abordée par l'auteur (2016, p.73) qui estime que, malgré une prise de conscience chez certains, il y a tout de même des inégalités dans les rapports entre hommes (Knuttila 2016, p.26), ce qui institue une forme de « hiérarchie ». Celle-ci, dans les films à l'étude, peut se concrétiser par l'entremise de ces « tests de la masculinité » dont il est question dans notre problématique de recherche. La surveillance entre hommes, la hiérarchisation des relations masculines et les dividendes patriarcales nous apparaissent comme des enjeux traités chez Knuttila qui peuvent servir à l'étude de notre corpus de films.

Il nous apparaît crucial d'analyser les rapports de pouvoir s'opérant entre les différents personnages masculins sur lesquels porte notre étude. Même s'ils n'atteignent pas la masculinité hégémonique définie par Connell, les personnages masculins sont-ils véritablement désavantagés par ces représentations comiques et ridicules? À la lumière des écrits de Knuttila, il sera important d'analyser les rapports entre hommes de façon à vérifier s'il y a toujours cette surveillance qui vient instaurer une hiérarchie entre les personnages masculins.

Cette surveillance entre hommes représente à nos yeux un objet d'analyse incontournable. Celle-ci a aussi été étudiée par Michael Kimmel dans son ouvrage *Guyland* (2008) et l'auteur qualifie de « gender police » cette tendance chez les hommes à constamment surveiller leurs pairs et veiller à ce qu'ils respectent la norme masculine en cours (2008, p.47-51). Cela nous amène à nous demander quel genre de norme les films instaurent et comment ils la représentent. Cette « gender police », selon la définition de Kimmel, permet possiblement d'établir des hiérarchies entre les différents personnages masculins. Nous chercherons à savoir si ce genre de relations masculines ne vient pas servir le comique tout en normalisant certaines identités masculines problématiques.

Dans un autre ouvrage, *The Gendered Society* (2011), Kimmel signale d'emblée cette tendance qu'ont la plupart des sociétés à mettre l'accent sur la différence sexuelle entre les individus, qui doivent apprendre très tôt à agir différemment en fonction de leur sexe (2011, p.3). Kimmel critique le fait que le genre est davantage appliqué aux femmes. Selon lui, les hommes représentent toujours la norme universelle (2011, p.5). L'auteur nous permet d'aborder de façon critique cette tendance à l'essentialisation des genres et vérifier si celle-ci est bien présente dans

nos films. L'intérêt que représente l'ouvrage de Kimmel est dans la façon qu'il a de démontrer comment, dans la vie de tous les jours, toute personne est fortement invitée, voire forcée, à adopter une attitude en accord avec son sexe. Cette « tendance à l'essentialisation » est le résultat de cette *société genrée* évoquée par le titre de son livre en anglais.

Kimmel précise que le phénomène s'inscrit dans un rapport de pouvoir : « It is impossible to explain gender without adequately understanding power – not because power is the consequence of gender difference, but rather because power is what produces those gender differences in the first place » (2011, p.118). Par leurs représentations des genres, nous chercherons à savoir si les films à l'étude reproduisent aussi des configurations essentialistes et traditionnelles des femmes et des hommes. Kimmel nous amène dès lors à nous interroger de façon plus générale sur le rôle des médias et des images dans leur façon d'influencer les identités de genre et de véhiculer et reproduire des normes de genre.

Considérant l'identité masculine comme étant toujours changeante et jamais fixe, il semble approprié d'étudier les similarités d'un film à l'autre, à savoir s'il n'y a pas certaines récurrences pour ce qui est de la représentation des genres dans ces comédies québécoises. Les ouvrages traités dans les pages précédentes nous permettront de mieux approcher les comédies à l'étude en ce qui concerne la masculinité. Il nous faudra être attentif aux occurrences dans les films pouvant témoigner d'une impression de crise de la masculinité, d'une surveillance entre hommes - laquelle mènerait à une hiérarchie – ou encore d'une « tendance à l'essentialisation », campant les individus dans des rôles prédéfinis. Comme les ouvrages dont il était question dans cette section sont pour la plupart d'ordre sociologique, il est nécessaire d'aborder des écrits s'étant concentrés sur les représentations de la masculinité, en particulier au cinéma.

La masculinité et ses représentations au cinéma

Parmi nos hypothèses de recherche, il y a celle selon laquelle la masculinité elle-même devient comique dans les comédies étudiées. Un article portant sur ce que les auteur.es qualifient de « Lad flicks » (Hansen-Miller & Gill) abonde dans ce sens. Les auteur.es abordent deux films en particulier, *40 Year Old Virgin* et *Role Models* (Apatow 2005 & Wain 2008), dans lesquels la masculinité devient l'objet central du rire et où il est question de définitions et de redéfinitions de ce que signifie « être un homme » (Hansen-Miller & Gill 2011, p.36). Leur hypothèse initiale est

que ces films sont le résultat d'un sentiment de « crise de la masculinité » aux États-Unis dans les années 1990, affectant de ce fait l'identité masculine. Leur corpus se révèle utile pour notre propre étude, car il porte justement sur la masculinité et sur l'impression de troubles qui l'anime. Cet article nous permet de voir également dans notre corpus de films des potentiels « discours de crise ». Les deux auteur.es élaborent sur cette idée hypothétique de crise de la masculinité en se référant au phénomène du « new lad », comme identité masculine réactionnaire.

Ce qui est frappant avec le « new lad » traité dans leur article, que les auteur.es considèrent comme une réponse négative au « new man » allié des demandes féministes, c'est cette tendance au « bonding » entre hommes. Selon les auteur.es, plusieurs hommes prennent plaisir à rester entre eux, dans un contexte homosocial, tout en surjouant leur hétérosexualité (2011, p.37). Les films de notre corpus représentent également des hommes qui semblent s'épanouir davantage lorsqu'ils sont avec leurs semblables. Même s'il s'agit de corpus différents issus de traditions cinématographiques distinctes, les deux œuvres étudiées par Henser-Miller et Gill présentent certaines similarités avec les films de notre corpus. De ce fait, cette insistance chez les personnages masculins à réaffirmer leur masculinité hétérosexuelle et traditionnelle n'est peut-être pas un phénomène exclusif à la production cinématographique québécoise. La pertinence de l'article se trouve dans l'intérêt qu'il accorde à la masculinité comme objet du rire, permettant conséquemment une redéfinition potentielle des valeurs masculines. La question se pose, à savoir si notre corpus de films permet aussi de telles redéfinitions, ce dont nous doutons pour le moment.

Pour son mémoire de maîtrise, Sarah Pellerin s'est aussi consacrée à la représentation de la masculinité dans des comédies américaines qui permettent selon elle certaines redéfinitions de ce que signifie de nos jours « être un homme ». Son mémoire, intitulé *BROMANCE : Les paradoxes des stratégies homosociales* (2016), porte sur cet amour entre hommes dans un contexte hétérosexuel, rappelant cette notion de « bonding » chez Henser-Miller et Gill (2011). Pellerin y explore les différentes façons par lesquelles la masculinité contemporaine américaine se redéfinit dans deux comédies récentes, *I Love You Man* et *Humpday* (Hamburg 2009 & Shelton 2009). Elle étudie le concept de « Bromance » qui s'applique à certaines relations entre hommes hétérosexuels.

Son travail de recherche nous offre quelques pistes de réflexion pour scruter les rapports relationnels entre hommes. Elle aborde le contexte de surveillance masculine dans lequel il devient

nécessaire de constamment réactualiser son hétérosexualité (lorsqu'elle s'applique). Pellerin se réfère à la « gender police » de Kimmel par rapport aux comédies qu'elle étudie :

Cette idée de surveillance et de pression est palpable dans les films [...]. Sous le sceau de l'humour, demeure ce regard prêt à pointer du doigt, prêt à dénoncer des comportements. À travers l'humour, la ligne peut être mince entre ce qui est perçu comme en contrôle, drôle, masculin et ce qui bascule vers une masculinité féminisée qui remet en question l'hétérosexualité et la virilité. (2016 p.69-70)

Pour ce qui est du comique, Pellerin mentionne le « bro code », en se référant à une série populaire américaine, qui « valorise bien sûr toujours les relations entre hommes, mais le fait en renforçant de nombreux stéréotypes masculins et féminins sous le couvert de l'humour » (2016, p.16). La présence de « gang de chums » (Beaulieu 2017) au sein des films à l'étude peut également agir comme « guide de bonne conduite » implicite visant à s'assurer d'un comportement adapté de la part des personnages masculins. En se référant à Michael Kimmel et Judith Butler, Pellerin considère que la binarisation sexuelle en vient à être justifiée par l'humour à l'intérieur des films qu'elle examine. Le risque de renforcement de stéréotypes, autant masculins que féminins, semble bien réel à l'égard de notre corpus de films comiques.

Même si son étude porte sur des œuvres différentes des nôtres, le mémoire de Pellerin facilite l'analyse des films de notre corpus qui portent également sur les relations entre hommes dans un contexte généralement hétérosexuel où la solidarité masculine est de mise. Son travail de recherche devient l'un des quelques ouvrages consistants qui considèrent que les comédies cinématographiques sont un terrain d'exploration propice aux reconfigurations des normes de genres. Pour l'instant, nous ne croyons pas qu'il y ait une remise en question significative des configurations du genre masculin dans les films de notre corpus.

Comme notre hypothèse suggère qu'il y a dans notre corpus une réaffirmation de masculinités normatives et traditionnelles, l'ouvrage collectif *Marges du masculin* (Cervulle, Farges & François, 2015) se montre d'une grande pertinence. Cette idée de « décentrement » est sans contredit la notion qui nous interpelle le plus dans cet ouvrage. Selon les auteur.es, cette stratégie vise à rendre certaines masculinités marginales, tout en permettant à long terme un « recentrement » de celles-ci dans une optique hégémonique (Cervulle 2015, p.32). Puisque nos films s'attardent principalement à ridiculiser des hommes blancs et hétérosexuels, il est possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle la « norme invisible » devient de ce fait potentiellement visible. Il y a peut-être là une tentative visant à décentrer cette « norme » masculine en la

marginalisant pour mieux la dissocier d'une tendance hégémonique. Toutefois, même si ces personnages ne représentent pas de véritables modèles masculins, il sera important de vérifier s'il n'y a pas tout de même une manœuvre de « recentrement » de leur masculinité.

Marges du masculin nous permet également de réitérer l'importance de l'aspect relationnel essentiel aux études des masculinités, puisque que celles-ci « se hiérarchisent les unes par rapport aux autres au cœur même de la sphère masculine » (Farges 2015, p.102). Cette hiérarchisation mène possiblement les personnages masculins à performer de façon à réussir ce que nous qualifions de « test de la masculinité », lequel est possiblement induit par cette surveillance entre hommes.

Ces différents ouvrages sur les représentations de la masculinité suscitent plusieurs interrogations auxquelles nous tenterons de répondre tout au long de notre mémoire. Nous croyons fermement que le genre se construit socialement, par le contact avec d'autres individus, et ne devrait pas être considéré comme quelque chose d'inné et de définitif. Nous pouvons dès lors étudier les films de façon à vérifier s'ils ne façonnent pas le genre comme une identité prédéfinie tout en nécessitant des hommes qu'ils réactualisent constamment leur masculinité, de manière à prouver qu'ils méritent d'être considérés ainsi.

L'humour, le comique et le ridicule

Précisons avant toute chose que l'humour est ici considéré comme un phénomène englobant et complexe, intégrant en son sein d'autres phénomènes qui en sont distincts. En effet, bien que différents, l'humour et le comique sont souvent définis dans un rapport d'homonymie, même au sein d'ouvrages respectables et bien documentés. Selon Georges Desmeules et Christiane Lahaie, le comique est davantage de nature situationnelle et se base sur des effets visuels (1998, p.66). L'humour quant à lui est plutôt « un *mode de pensée* et un *état d'esprit* qui investissent un mode de discours ou de comportement d'allure banale et "normale" » (Émelina 1991, p.129). Pour Bernard Gendrel et Patrick Moran, « l'humour mène peut-être, au-delà du rire, vers une philosophie et une éthique pessimistes, ou du moins résignées, qui prennent acte des contradictions inhérentes au monde et à toute activité humaine » (Gendrel & Moran 2005). En d'autres mots, l'humour peut permettre une distance critique et un détachement émotionnel quant au monde qui nous entoure, permettant d'en accepter les nombreuses absurdités sans nécessairement provoquer le rire.

Tout au long de ce mémoire, « humour » sera généralement utilisé comme catégorie englobante pour laquelle une multitude de définitions n'arrivent pas à rendre compte de la complexité. Pour l'analyse de notre corpus de films, il sera plutôt question de « comique », dont la raison d'être est le rire d'un public hypothétique. Tout comme Gendrel et Moran, « il nous semble plus prudent de nous en tenir à une approche esthétique » du comique (2005). C'est l'aspect situationnel et circonstanciel du comique qui nous intéresse tout particulièrement, en regard des représentations de la masculinité et des genres dans les comédies à l'étude.

Afin d'aborder la notion de « ridicule », ayant une importance considérable dans notre travail, il nous faut ici mentionner l'ouvrage *Laughter and Ridicule* (Billig 2005). Michael Billig reproche notamment aux « théories de l'humour »⁶ d'avoir pour la plupart une tendance psychologisante, alors que selon lui, l'aspect social est essentiel dans l'étude de l'humour, du rire et du ridicule (Billig 2005, p.175). Il juge par ailleurs que le ridicule a une fonction disciplinaire qui permet à l'ordre social de se maintenir (2005, p.200). Le fait de considérer le ridicule comme un agent disciplinaire nous permet un lien avec la « gender police » de Kimmel, telle que précédemment définie. À notre avis, le ridicule se révèle être un outil d'analyse d'une grande utilité quant à l'étude des hommes et de la masculinité dans les comédies québécoises.

Dans celles-ci, le ridicule, ou la crainte de celui-ci peuvent servir à ramener les hommes dans la norme, laquelle serait établie par les autres personnages masculins. Par la crainte qu'il inspire, Billig estime que le ridicule cherche à s'assurer du respect de certaines normes sociales au sein de groupes sociaux spécifiques (Billig 2005, p.2). Ce parallèle entre la définition du ridicule de Billig et la « gender police » nous apparaît comme une importante piste à suivre pour notre étude des représentations comiques de la masculinité, dans lesquelles la surveillance entre hommes est notable.

Billig considère également qu'il y a deux types d'humour, un « disciplinaire » et un autre dit « rebelle », précisant en quoi les deux ne sont pas des catégories parfaitement circonscrites (2005, p.202). Par exemple, une blague peut se faire passer pour rebelle en se moquant des normes

⁶ Il existe différentes théories de l'humour, regroupées sous trois grandes étiquettes : la « théorie de la supériorité » (Hobbes 1651; Bergson 1900; Billig 2005), la « théorie de la libération » (Freud 1905) et finalement la « théorie de l'incongruité » (Kant 1790; Schopenhauer 1819; Koestler 1964). Toutes ces théories ont en commun de chercher les causes du rire et malgré leur pertinence, aucune ne semble parfaitement apte à répondre à nos questionnements dans leur ensemble.

établies, tout en renforçant des valeurs plus conservatrices. De ce fait, se moquer des hommes dans les films comme représentants privilégiés de la « norme invisible » est potentiellement d'ordre disciplinaire sans pour autant remettre en question leur façon d'être.

Cette dualité de l'humour, pouvant être à la fois « disciplinaire » et « rebelle », est aussi un aspect sur lequel se sont penchées les auteur.es de l'ouvrage collectif *Humour et politique : De la connivence à la désillusion*, dirigé par Julie Dufort et Lawrence Olivier (2016). Il s'agit d'un ouvrage qui revisite les quelques théories de l'humour existant depuis l'antiquité tout en ayant un axe d'analyse précis, c'est-à-dire les « liens qui unissent le politique et l'humour » (Dufort 2016, p.3). Dufort, en guise d'introduction, rappelle d'emblée l'existence d'une « imposante littérature sur l'opposition binaire entre la fonction conservatrice et la fonction subversive de l'humour » (2016, p.12). Bien que les hommes soient ridiculisés dans les films à l'étude, il nous semble peu envisageable pour le moment qu'il y ait là une quelconque subversion dans la façon de représenter leur masculinité.

Si le genre est le résultat d'un rapport de pouvoir comme Michael Kimmel le suggère, il est de notre avis que la moquerie envers les personnages masculins en tant qu'hommes peut agir comme façon de reconnaître et de maintenir leur pouvoir sans pour autant le déstabiliser. À cet effet, Billig estime qu'en riant du pouvoir (qu'il soit religieux, étatique, etc.), celui-ci ne s'en voit pas déstabilisé pour autant, pouvant permettre à ce même pouvoir de se maintenir en place et de justifier son hégémonie (2005, p.213). Si ce phénomène hypothétique s'observe d'un film à l'autre, il y a peut-être un certain conservatisme lié au choix de représenter les hommes de manière ridicule pour en faire des personnages comiques, en misant sur des procédés récurrents.

Rappelons que nous cherchons à savoir si les films de notre corpus reconduisent un certain « sexisme ordinaire » qui serait banalisé au profit du comique. Jérôme Cotte a justement écrit un article portant sur l'antiféminisme dans l'humour ambiant au Québec intitulé *Les féministes n'ont pas d'humour* (2015). Le recours à cet article est justifié par son étude de l'humour à l'aide d'enjeux féministes. L'auteur met en lumière le fait que certains hommes voient comme une menace à la solidarité masculine la critique faite à l'égard d'un humour empreint d'un sexisme ordinaire et banal (2015, p.62). Cotte ajoute également, en se référant à Simon Critchley (2004), que l'humour peut nous faire réaliser certains préjugés que nous avons intégrés et nous permettre de changer à

long terme (2015, p.63). Cet article nous incite à ne pas voir le comique comme quelque chose d'innocent, le rire pouvant révéler certains préjugés que le public a intégrés malgré lui.

Dans le but de poser un regard critique sur les représentations comiques de la masculinité, le livre *De l'humour* de Critchley (2004) devient une référence pertinente dans le cadre d'une analyse de la question des « attentes » envers les genres. Selon Critchley et la « théorie de l'incongruité », à laquelle l'auteur adhère particulièrement, le rire est provoqué entre autres lorsqu'une chose d'abord surprenante ou incongrue s'offre à nous. Pour devenir amusante, il doit y avoir une congruence entre la « structure de la plaisanterie [et] la structure sociale » (Critchley 2004, p.12). Nous pouvons donc en conclure qu'à plusieurs moments, dans une mise-en-scène cinématographique, c'est l'aspect inattendu et incongru d'un gag allant à l'encontre des attentes sociales qui nous amène à rire.

Critchley ajoute par ailleurs que les blagues ne sont jamais innocentes et ne visent pas uniquement l'amusement d'autrui : « elles nous ramènent dans un monde social qui est commun et partagé » (2004, p.86). Nous pouvons alors nous demander si le rire n'est pas déclenché lorsque les films à l'étude se jouent de nos attentes en matière de représentation des genres pour nous prendre par surprise avec certaines blagues. Cette question des « attentes » envers les genres devient pertinente et justifie selon nous le recours à la théorie de l'incongruité et l'utilisation qu'en fait Critchley. Cette réflexion sur les attentes et sur l'inscription des blagues dans un contexte social spécifique nous apparaît ici pertinente pour l'analyse de ces différents phénomènes dans les films de notre corpus.

Ces différents ouvrages abordant l'humour comme catégorie englobante nous permettent de mieux approcher notre corpus et les représentations comiques de la masculinité qui s'y trouvent. Il nous reste à vérifier si le comique dans les films à l'étude n'a vraiment comme objectif que de faire rire son public sans remettre en question quoi que ce soit. La répétition et la réitération de configurations normatives et traditionnelles des genres pour le bien du comique nous semblent envisageables dans les représentations cinématographiques de notre corpus. L'intention ici est de voir en quoi le comique attribue potentiellement aux genres des rôles prédéfinis, de façon à tomber dans une dichotomie essentialiste. C'est également par l'étude du ridicule, selon les définitions offertes par Michael Billig, que nous parviendrons à valider ou invalider nos hypothèses.

Les comédies québécoises de notre corpus

Dans le cadre de notre état de la question, nous avons constaté que notre corpus n'a pas été énormément étudié dans une approche propre aux études de genre. Mentionnons tout de même comment Pierre Barrette de la revue *24 images* estime que *Horloge biologique* et *Québec-Montréal* portent sur « la question des rapports hommes-femmes, jouant sur un mode mineur, mais efficace la comédie des sexes » (2009, p.20). Il voit également *Les Boys* comme un « portrait qui use des ressorts classiques de la comédie sportive américaine d'après laquelle [...] *les perdants sont les vrais gagnants* » (*ibid.*). En se référant aux comédies québécoises en général, Barrette est d'avis que « les Québécois ne rient jamais autant que lorsqu'une image peu flatteuse d'eux-mêmes leur est présentée » (*ibid.*, p.18). Il sera à vérifier si cette « image peu flatteuse » ne s'applique pas seulement aux personnages masculins dans ces films, surtout si nous considérons cette notion de « ridicule ».

D'après nous, le travail le plus pertinent ayant été produit sur notre corpus est la thèse de Renée Beaulieu, intitulée *La mise-en-scène du mâle* (2017). Bien que son sujet d'étude soit la mise-en-scène des genres dans les films populaires québécois, bon nombre de ceux-ci sont des comédies, parmi lesquelles figurent des œuvres composant notre corpus. Seuls *Québec-Montréal* (Troggi 2002) et *De père en flic 2* (Gaudreault 2017) ne se retrouvent pas dans son corpus, ce dernier film étant sorti la même année que la thèse de Beaulieu.

Beaulieu critique le peu d'impact qu'ont les femmes dans le déroulement de l'intrigue comparativement à celui des hommes. Pour ce faire, elle se réfère aux études des *Réalisatrices équitables* (2007-2016) qui relatent le peu d'impacts concrets qu'ont les femmes dans le cinéma québécois, que ce soit devant ou derrière la caméra. Même si les comédies à l'étude ont plusieurs protagonistes masculins et féminins, il semble y être surtout question d'hommes et de leur « gang de chums » (Beaulieu 2017); les femmes existant seulement par rapport à eux. Cette limitation du rôle des femmes est également un élément sur lequel nous nous pencherons, considérant que ceci s'inscrit potentiellement dans une dynamique essentialiste et binaire à l'avantage des hommes.

Beaulieu prétend aussi que l'humour dans les films se base sur des présupposés à l'égard du public et de ses attentes (2017, p.160). Cette question des « attentes » du public quant à la représentation des genres nous apparaît ici comme une piste à suivre pour l'étude de notre corpus. Cela nous permet de réitérer la pertinence de la « théorie de l'incongruité » pour ce qui est des

attentes sociales déjouées dans le but de déclencher le rire au sein d'une comédie. Le fait de rire de certaines représentations de la masculinité vient-il renforcer certaines attentes envers les hommes jugées « normales » ou au contraire, est-ce plutôt par la subversion de ces attentes que les films parviennent à amuser leur public? Les deux possibilités nous semblent envisageables et seront étudiées puisque nous comptons vérifier si le comique dans ces films permet la reconduction d'attentes traditionnelles envers les genres dans le simple but de provoquer le rire du public.

La pertinence de l'ouvrage de Beaulieu se trouve dans la façon qu'il a de mettre en lumière la représentation des genres et de la masculinité dans des films populaires, et ce, à l'aide d'une approche féministe. Il s'agit selon nous de l'ouvrage le plus complet qu'il soit sur les films de notre corpus et de leur spécificité en tant que comédies québécoises.

Synthèse et conclusions provisoires

Il est important d'insister sur le fait que nous avons répertorié peu d'ouvrages s'étant penchés sur les rapports entre la comédie, le comique et la représentation des genres. Ce constat saisissant justifie dès lors l'état de la question du comique dans un contexte d'études de genre critique de la représentation traditionnelle des genres.

Comme nous l'avons vu avec Connell, Gourarier et Dupuis-Déry, à l'intérieur de notre corpus filmique, il est peut-être question d'une « tendance de crise » ou de « discours de crise » malgré l'inscription des films dans le genre comique. Il sera important de vérifier si ces comédies témoignent effectivement d'une telle impression de crise. Celles-ci sont possiblement symptomatiques d'une impression de crise chez les hommes en voulant les représenter comme des vainqueurs malgré leur ridiculisation. À l'inverse, le ridicule peut aussi participer à souligner l'incapacité des personnages masculins à atteindre une identité masculine qui leur convient. C'est pourquoi nous réitérons l'importance d'étudier les relations entre les hommes dans un contexte comique où la solidarité et le « bonding » sont de mises.

Nous devons analyser les films de façon à constater ce qu'ils véhiculent comme configurations de la masculinité, mais aussi de la féminité. C'est pourquoi les rapports entre les personnages masculins et les personnages féminins seront scrutés de près. De la sorte, il sera plus aisé de confirmer s'il y a véritablement une « tendance à l'essentialisation » dans ces comédies québécoises.

L'étude du ridicule comme agent disciplinaire nous permettra également d'analyser la spécificité de la représentation des relations masculines. De là, la surveillance entre les hommes pourra être abordée comme un phénomène qui construit potentiellement certaines identités masculines basées sur des relations hiérarchisées. Malgré sa nature disciplinaire, le ridicule sera étudié afin de voir en quoi il profite aux besoins de la comédie dont la visée est le rire du public. Même si le ridicule témoigne potentiellement de cette surveillance entre hommes, la « gender police », nous estimons qu'il permet surtout aux personnages masculins d'être comiques.

Cette dénonciation d'une masculinité jugée inappropriée semble témoigner d'une hiérarchie entre les personnages masculins. Dans un contexte traditionnel masculin, il est de notre avis que « être un homme » signifie notamment « ne pas être féminin ». Il est probable que les films de notre corpus, par leur mise-en-scène, suggèrent que les personnages masculins méritent la moquerie et le ridicule lorsque leur masculinité bascule vers une féminité traditionnelle. C'est pour cette raison que la corrélation entre le comique et les représentations des genres nous apparaît aussi importante.

Bref, il s'agit là d'hypothèses de recherche qui guideront notre réflexion tout au long de ce mémoire. Ces observations résultent surtout du dialogue entre les différents ouvrages traités tout au long de ce chapitre. Dans le second chapitre, nous étudierons le fonctionnement du comique dans les films à l'étude. L'intention sera de comprendre sur quoi repose cette esthétique particulière qui vise à provoquer le rire du public dans les comédies de notre corpus.

Chapitre 2 : le comique essentialisant

Introduction et hypothèses

Le présent chapitre a comme objectif d'explorer la représentation des hommes et de leur masculinité dans quatre comédies de notre corpus : *Les Boys* (Saia 1997), *Les 3 p'tits cochons* (Huard 2007), *De père en flic* et *De père en flic 2* (Gaudreault 2009 & 2017). Ce sera l'occasion de répertorier divers recours comiques à l'intérieur de ces films, de manière à étudier comment le comique affecte les différentes représentations de la masculinité et des genres de façon générale. Parmi ces recours, il y a notamment le contraste, l'animosité entre hommes, l'usage de stéréotypes sous formes multiples et la disciplinarisation de la masculinité, laquelle provient selon nous du ridicule. Nous chercherons à démontrer comment le comportement même des hommes et leur performance de la masculinité deviennent l'objet du rire. Notre problématique de recherche vise à vérifier si la masculinité elle-même devient comique pour ce qu'elle est : faillible, incertaine, douteuse, virile/non-virile, ou encore, ridicule.

Rappelons que la fonction première du « comique » est de provoquer le rire. Dans notre corpus, ces diverses configurations de la masculinité peuvent servir de moyen pour parvenir à cette fin. Est-ce que le comique permet de remettre en question ces différentes configurations de la masculinité ou n'a-t-il qu'une fonction divertissante? Nos analyses viseront à déterminer si le comique se base sur des préconceptions permettant la réaffirmation de représentations essentialistes et binaires des genres.

Par rapport à cette « tendance à l'essentialisation », on peut se questionner sur le potentiel comique des femmes : arrivent-elles également à être drôles? Notre hypothèse est que le comique se fonde davantage sur les performances masculines pour produire le rire. Afin de valider cette hypothèse, il sera important de souligner les occurrences durant lesquelles certains rôles féminins ont un potentiel comique. L'intention est de savoir s'il y a là une tendance à l'essentialisation des genres dans un rapport d'opposition binaire, désignant les femmes comme non-comiques (et donc ennuyantes en comparaison), et les hommes comme étant comiques. Puisque ce sont principalement les hommes qui occupent l'espace filmique dans les comédies étudiées, il est possible d'anticiper que ce sont surtout eux qui parviennent à provoquer le rire. Les titres mêmes

des films analysés dans ce chapitre révèlent qu'il s'agira d'histoires tournant autour d'hommes : *De père en flic*, *Les 3 p'tits cochons* ou encore *Les Boys*. Par conséquent, une attention particulière sera accordée aux représentations des différences entre les hommes et les femmes, question d'examiner en quoi les films campent potentiellement les individus dans deux catégories rigides et binaires.

Il devient crucial de rappeler notre question de recherche, se formulant comme suit : comment les comédies québécoises contemporaines réitèrent des conceptions normatives et binaires des genres, et ce, malgré la ridiculisation des personnages masculins? Nous avançons l'hypothèse que ce sont les performances mêmes de personnages masculins, en tant qu'hommes, qui deviennent comiques dans les comédies. Il est de notre avis pour le moment que les films reconduisent des configurations normatives et traditionnelles des genres pour le bien du genre comique. Pour vérifier nos hypothèses, nous aurons recours à différents types d'analyse filmiques, puisque le comique dans ces films peut prendre différentes formes, que ce soit au travers des dialogues, du rythme ou de la mise-en-scène. Ces approches analytiques seront justifiées dans la mesure où elles s'harmoniseront avec notre étude des représentations comiques de la masculinité, celles-ci étant le sujet de notre mémoire. Rappelons-le, il ne s'agit pas d'étudier ce qui nous amuse personnellement, mais plutôt d'analyser les façons par lesquelles les composantes cinématographiques ont selon toute vraisemblance une visée comique.

***De père en flic* : l'animosité entre hommes**

En nous basant entre autres sur les écrits de Michel Chion (1985), une analyse scénaristique de la scène d'introduction de *De père en flic* (Gaudreault 2009) nous permettra de cibler sur quoi repose le potentiel comique d'une telle œuvre. C'est en portant attention à la représentation de la masculinité des personnages et la relation qu'ils entretiennent entre eux que nous parviendrons à analyser comment fonctionne le comique dans l'introduction de ce film.

Après un générique qui nous dévoile certains enjeux de l'intrigue, notamment le contrôle de Montréal par les motards, le film débute par la préparation d'une mission policière (00 :02 :16). Des policier.es se trouvent sur le toit d'un bâtiment au sein d'un quartier industriel et observent une scène se déroulant plus bas, tout en respectant les ordres donnés par leur supérieur, Jacques (Michel Côté). Pendant ce temps, Marc (Louis-José Houde) termine la préparation d'un agent

infiltré (Hugo Proulx), son bon ami, ce dernier quittant ensuite les lieux pour aller rejoindre son contact chez les motards avec qui il a rendez-vous (00 :02 :50). Entretemps, les autres policier.es communiquent entre eux/elles par l'entremise d'une radio de police. Sur la ligne sécurisée, Marc signale au reste de l'équipe qu'il trouve absurde de risquer la vie d'un policier, puisqu'un ex-membre des motards leur sert déjà d'informateur. Il se permet une comparaison avec les pintes de lait, soulignant qu'il est inutile d'aller en racheter alors qu'il y en a déjà dans le frigo. La comparaison est absurde et annonce le ton du film en matière de comique. Le film opère alors un contraste entre son intrigue policière (incluant des poursuites, des bagarres, une enquête, etc.) et ses tendances comiques propres à la comédie. C'est la fonction même du contraste au niveau de l'intrigue selon Michel Chion. Cette rupture de ton crée « des situations parallèles ou complémentaires, dont la seule fonction est de souligner [...] le trait que l'on veut mettre en évidence » (Chion 1985, p.177). Cette manœuvre permet surtout de mettre en opposition deux personnages aux attitudes différentes, Marc et Jacques, ce qui nous semble le plus important quant à la représentation de la masculinité et de son potentiel comique.

Même si une vie humaine est en jeu, Marc et Jacques débattent à distance via la radio de police sur la pertinence d'une telle comparaison avec les pintes de lait. La répétition des mots « pintes de lait » par plusieurs personnages qui se joignent au débat, alors qu'ils travaillent sur une mission périlleuse, devient comique en soi et déstabilise le rythme de l'intrigue policière tout en bénéficiant au comique du film. Selon Mira Falardeau, « le recommencement à plusieurs reprises du même geste ou de la même parole déclenche le rire à cause de l'aspect mécanique de la chose » (2015, p.34). Cette répétition comique sert tout de même l'intrigue puisqu'elle met en évidence, dès les premières minutes, la relation conflictuelle entre Jacques et Marc, s'obstinant sur un détail sans importance. Elle souligne d'autant plus le contraste d'attitudes entre les deux personnages masculins. Le rythme même du film s'en voit légèrement déstabilisé pour faire place à une confrontation comique entre un père et son fils, travaillant conjointement sur une mission policière aux enjeux importants.

Par la suite, l'agent infiltré se fait enlever. Marc, comme tireur d'élite désigné, prend son temps avant de tirer malgré les ordres de Jacques qui le presse d'agir. Puisqu'il échoue à ralentir la camionnette ayant enlevé son collègue, Marc se retrouve en confrontation directe avec son père l'instant suivant. Retenus par leurs collègues, les deux personnages se blâment mutuellement pour

l'échec drastique de la mission qui ne se serait peut-être pas terminée ainsi s'ils avaient davantage coopéré. Marc finit par menacer son père de lui « sacrer un grief en pleine face » si celui-ci n'arrête pas de l'écœurer (00 :05 :11). Déçu par un tel recours, Jacques reprend son calme et réplique à son fils « habite tes testicules, un ti-peu », lui signalant en quoi la menace n'a rien de viril à ses yeux. En tant que recours comique, le contraste fonctionne comme une « figure où l'opposition entre deux éléments se trouve accentuée par le fait qu'ils sont côte-à-côte » (Falardeau 2015, p.77). Le rythme et la mise-en-scène mettent en évidence le type de relation père/fils auquel le public aura droit tout au long du film. Cette « opposition entre deux éléments » est évidente dans leur façon respective de gérer le conflit qui les oppose. Cette interruption momentanée de l'action profite au comique du film et insiste sur la relation conflictuelle entre les deux hommes, qui pourrait éventuellement leur nuire.

D'un point de vue scénaristique, cette scène d'introduction sert également d'accroche, « que l'on place au début de l'histoire pour capter l'intérêt, au lieu que cette fiction commence simplement par l'exposé du *statu quo* des personnages » (Chion 1985, p.148). Le film annonce ainsi ce qui suit en matière d'intrigue. Une solidarité entre deux hommes aux comportements et attitudes contrastés sera nécessaire s'ils veulent parvenir à sauver leur collègue. La scène expose également le *statu quo* de leur relation, représentée de manière à nous laisser deviner que ce n'est probablement pas la première fois qu'ils s'engueulent de la sorte. D'où proviennent cette animosité et cette incompatibilité entre les deux personnages? Le comique de cette scène semble reposer sur ces éléments oppositionnels entre deux hommes adoptant des masculinités issues de générations différentes. Tout au long du film, Jacques et Marc sont en confrontation constante. Le père trouve son fils incapable et incompetent, alors que Marc considère Jacques comme un « ostie de show off de babyboomer sur le viagra » (00 :05 :53) avec un trop-plein de testostérone, et ce, malgré sa réputation bien établie. Contrairement à son père, Marc a encore tout à prouver et c'est peut-être justement de là que provient cette tension mutuelle.

Pour Pierre Barrette, ces quelques minutes nous révèlent déjà en quoi le film :

décrit une relation conflictuelle et la mésentente naît de différences générationnelles, qui correspondent aux habituelles récriminations réciproques entre baby boomers et membres de la génération X [...], ces dernières se cristallisant ici autour de la question de la virilité. (2010, p.20)

Cette question de la virilité a une importance cruciale au sein de la relation entre les deux protagonistes, puisque Marc doit apprendre « au fil de l’histoire, à s’affranchir du père pour devenir un homme » (Beaulieu 2017, p.114). Dans *De père en flic*, même si Marc rejette en partie la masculinité de son père, il tient tout de même à prouver à celui-ci sa valeur en tant que policier. Cette prémisse permet au film d’introduire de nombreuses situations comiques en jouant sur cette même animosité entre deux personnages masculins.

C’est donc la relation conflictuelle entre deux hommes qui devient comique. Ces masculinités distinctes, représentées comme étant compétitives, deviennent en soi l’objet du rire. Ceci réitère l’importance d’étudier les relations entre les différentes masculinités représentées dans les œuvres cinématographiques. Murray Knuttila estime par ailleurs qu’il n’est pas rare de voir certaines masculinités vouloir s’imposer comme étant dominantes et hégémoniques (2016, p.26). Par son égo démesuré, Jacques tente aussi de se faire plus dominant face à son fils qu’il ne semble pas respecter pour les raisons énumérées précédemment. Adoptant des masculinités issues de générations différentes, Marc et Jacques s’opposent de manière implicite sur ce que signifie « être un homme »; d’où la déception du père lorsque son fils le menace de lui faire un grief plutôt que de s’en prendre à lui physiquement comme un homme, un « vrai », selon ses standards personnels. Intérieurement, il souhaite peut-être que son fils lui ressemble plus, expliquant pourquoi il n’est pas prêt à reconnaître la légitimité de sa masculinité.

Cette analyse de *De père en flic* nous permet de constater de quelle façon le comique justifie cette représentation de masculinités incompatibles. Ce contraste entre des masculinités conflictuelles profite au comique à l’intérieur de ce film, qui mise en grande partie sur l’animosité entre ces deux hommes pour amuser son public. Est-ce que ce potentiel comique est seulement l’affaire des personnages masculins dans cette comédie? Afin de répondre à cette question, il nous semble pertinent d’aborder plus en détail le personnage de Geneviève (Caroline Dhavernas) en tant que rôle féminin important, bien que secondaire.

Le comique au féminin

À notre avis, si le comique s’applique seulement aux personnages masculins, c’est qu’il y a une tendance à l’essentialisation qui attribue des rôles spécifiques aux genres. Dans le but de vérifier si un tel phénomène s’observe dans le film, nous prolongerons l’analyse de *De père en flic*.

Dans cette comédie, seul le personnage féminin de Geneviève a une importance relative. Comme Jacques et Marc, elle est policière et enquête sur l'avocat des motards, M^e Charles Bérubé (Rémi Girard).

À plus d'une reprise, Geneviève est mise en contraste avec Marc, avec qui elle a rompu récemment. Puisqu'il peine à comprendre pourquoi, Marc va rejoindre son ex alors qu'elle est en pleine mission de surveillance policière. S'en suit une balade durant laquelle il demande à savoir pourquoi ils ne forment plus un couple (00 :13 :17). Aux explications vagues de Geneviève par rapport à leur séparation, Marc réagit de façon surexcitée à la Louis-José Houde, l'humoriste. Ce faisant, il démontre son incompréhension, ce qui le rend comique. Geneviève lui assure qu'ils resteront toujours de bons amis, puisqu'elle le considère comme « le meilleur gars du monde ». Marc n'est pas satisfait de cette réponse évasive, exigeant des précisions de la part de Geneviève qui finit par lui expliquer qu'il « manque de viande » (00 :14 :44). De façon à se moquer de ses explications, Marc répète ce qu'elle dit tout en exprimant sa confusion face à cette rupture dont il ne saisit pas le fondement exact. En lui disant qu'il « manque de viande », Geneviève semble suggérer qu'il lui manque quelque chose de crucial.

Selon nous, les propos de Geneviève font échos à ceux de Jacques plus tôt dans le film qui suggérait à Marc « d'habiter ses testicules », même si leurs approches respectives sont bien différentes. Il est envisageable qu'il soit question implicitement de sa masculinité ou de sa virilité, qui sont mises en doute par Geneviève tout comme elles l'ont été par Jacques dans la scène d'introduction. Marc doit apprendre à devenir un « homme » s'il veut reconquérir Geneviève, qui est l'objet de son désir. Ce dialogue prend place au début du film et peut servir d'indice quant à la bonne compréhension de l'intrigue. Cette réplique évoque en quelque sorte la quête narrative du personnage masculin. Pour Beaulieu, cela nécessite « la reconnaissance du père » permettant à Marc de devenir un homme « et de surcroît viril pour Geneviève » (2017, p.69). Celle-ci a un rôle lié intimement à celui de Marc, son ex. Toujours selon Beaulieu, Geneviève « occupe un rôle de femme associé à l'amour et à la sexualité » (Beaulieu 2017, p.73). Pour l'instant, ce qui est comique dans leur interaction est surtout l'attitude de Marc en réaction aux explications de Geneviève, qu'il cherche à reconquérir. Pour réfléchir sur l'effet comique de ce personnage féminin, nous analyserons une autre interaction entre les deux personnages afin de vérifier si son rôle se limite à être l'objet du désir de Marc, tel que proposé par Beaulieu.

Plus tard dans le film, Marc va rejoindre Geneviève en forêt pendant la nuit et à l'écart du groupe pour lui refiler les médicaments de Bérubé (00 :45 :18). Dans cette scène, Geneviève va échanger les médicaments de l'avocat sur lequel ils/elle enquêtent contre des placébos. Marc en profite pour faire des blagues qui font sourire Geneviève même si elle est concentrée sur une tâche importante. Racontant une anecdote dans laquelle il s'était fait piquer par des insectes pour être ensuite couvert de galles, Marc en vient à célébrer la capacité de son sang à « coaguler vite ». Rapidement, son ex souligne l'absurdité d'une telle qualité : « Tu coagules vite... C'est la seule qualité que t'as trouvée pour m'impressionner? » (00 :46 :08). Question de renchérir, Geneviève prend une pose arrogante et se tourne vers un auditoire fictif : « Allo les filles, je vous présente Marc. Y coagule vite lui ». Elle le désigne ensuite comme un « coagulateur précoce », ajoutant que cet attribut a le mérite d'être original. Ce jeu de mots avec « éjaculateur précoce » met aussi en doute la virilité de Marc. Si ce gag émis par un personnage féminin est comique, il ne fait toutefois que répéter la manœuvre précédemment utilisée par Marc qui répétait les propos de son interlocutrice pour souligner leur impertinence à ses yeux. De plus, Geneviève doit adopter une pose et une attitude qui ne nous apparaissent pas comme étant typiquement féminines. Son arrogance désobligeante à l'égard de Marc n'est pas sans rappeler celle de Jacques dont il était question plus tôt. Elle se montre également dominante face à Marc qui cherche à la faire rire dans le but de la séduire, ce à quoi il échoue.

Tout comme Jacques, Geneviève rabaisse Marc et le fait douter de lui-même. Ce doute émis à l'égard de Marc sert à nouveau de rappel quant à sa quête narrative : il doit devenir un homme. En répétant de façon moqueuse les propos de son interlocuteur, il est possible d'en conclure que Geneviève imite non seulement Marc, mais aussi Jacques. En imitant les deux protagonistes masculins par l'humiliation d'autrui, nous jugeons que Geneviève doit se masculiniser afin d'être comique, un phénomène également observé sur la scène humoristique du Québec. C'est pourquoi Lucie Joubert estime qu'une femme qui veut avoir du succès doit souvent « adopter un comportement masculin – dans toute la force du stéréotype : force, assurance, maîtrise de soi – et de refouler son déterminisme féminin – ici aussi dans toute la force du stéréotype : douceur, compassion, tendance à l'épanchement » (2010, p.89). Il est de notre avis que ce phénomène affecte aussi Geneviève dans *De père en flic* lors de cette interaction avec Marc.

Ces stéréotypes féminins soulevés par Joubert et suggérant une « essence féminine »⁷ ne s'appliquent pas à Geneviève qui manque de compassion, de douceur et se montre dominante à l'égard de son ex en se moquant de lui malgré sa peine d'amour. Elle rabaisse Marc comme Jacques le fait tout au long du film, lui rappelant implicitement en quoi il n'est pas un « homme » au sens traditionnel. Cette scène semble faire pencher le comportement de Geneviève vers quelque chose de plus typiquement masculin, selon la logique représentative du film.

Nous constatons d'une part que Geneviève se moque de Marc, elle émet un doute à l'égard de sa masculinité. D'autre part, le film compte plusieurs moments durant lesquels les capacités de Marc sont remises en question. Pensons aux quelques commentaires désobligeants de Geneviève, qui représente l'objet de son désir, mais surtout à ceux de Jacques, en tant que modèle masculin. La fonction du personnage de Geneviève semble être de tester Marc et non d'être comique. S'il veut la reconquérir, Marc devra réussir plusieurs tests nécessaires à l'obtention d'une masculinité respectable et reconnue dans la logique du film. C'est aussi l'avis de Beaulieu qui considère que la « fonction narrative principale de Geneviève se résume à être l'objet de désir du héros en devenir, une comédienne au physique agréable, selon les stéréotypes en cours culturellement dans la société (jeune, mince, traits réguliers et délicats) » (2017, p.73). Tel qu'abordé plus tôt dans ce chapitre, nous estimons que le film compte bien plus sur la relation conflictuelle entre Jacques et Marc pour amuser son public que sur l'apport féminin du personnage de Geneviève. Notons de plus comment Geneviève dans *De père en flic* ne peut être comique qu'à l'intérieur de sa relation avec un homme.

Malgré certaines interactions comiques entre Geneviève et Marc, ce sont surtout les contrastes et l'incompatibilité entre Marc et Jacques qui profitent à la comédie *De père en flic*. Selon nous, le film insiste sur la différence sexuelle de Geneviève par rapport au protagoniste masculin, dont elle se moque afin de le tester. Cette insistance par rapport à sa différence en tant que femme en vient à la réduire à être ce que Judith Butler qualifie de « fétiche de la représentation » (2006, p.86). Aux yeux du sujet masculin, Geneviève devient « l'Autre » qu'il cherche à reconquérir. Selon nous, son potentiel érotique l'emporte sur son potentiel comique. Afin de confirmer notre hypothèse, nous travaillerons un second cas afin d'observer comment s'opère la représentation de la différence sexuelle entre les hommes et les femmes d'un film à l'autre.

⁷ Précisons que nous ne croyons pas qu'il y ait véritablement une « essence féminine ». C'est plutôt l'impression donnée par le film.

***Les 3 p'tits cochons* et la différence sexuelle**

Le film *Les 3 p'tits cochons* (Huard 2007) suit trois frères dans leurs multiples explorations sexuelles. Parmi ces différentes aventures, il y a Mathieu (Claude Legault), qui entretient une relation extraconjugale avec sa collègue Josiane (Mahée Paiement). Ce faisant, il trompe sa femme Geneviève (Isabelle Richer) avec qui il a deux jeunes filles en bas âge. En nous montrant quelques scènes tirées de son quotidien avec sa famille, le film semble suggérer que la relation de Mathieu et Josiane vise à pallier un manque chez le personnage masculin.

La nature de cette relation mérite d'être scrutée plus en détail, en accordant une attention particulière au rôle du personnage de Josiane. Nous analyserons la forme même du film, puisqu'elle témoigne d'une certaine prise de conscience de la part de Mathieu à l'égard de Josiane. L'intention est de comprendre comment est représentée la différence sexuelle de ce personnage féminin par rapport au protagoniste masculin. Sa différence par rapport à Mathieu est-elle soulignée dans un rapport d'opposition binaire insistant sur sa différence sexuelle? Pour Stuart Hall, « while we do not seem to be able to do without them, binary oppositions are also open to the charge of being reductionist and over simplified – swallowing up all distinctions in their rather rigid two-part structure » (1997, p.235). Les risques réductionnistes et simplificateurs par rapport aux représentations de la différence soulignés par Hall guideront ici notre processus analytique pour notre étude du personnage de Josiane.

Alors que leur liaison débute comme un petit jeu intrigant, Mathieu découvre progressivement le caractère instable et obsédé de Josiane, qui tend à faire d'elle une femme hystérique à certains égards. Selon Beaulieu, Josiane « est la seule femme qui incarne véritablement un objet de désir et elle correspond aux stéréotypes de la femme-objet : jeune, sexy, libre, sans enfant » (2017, p.151). Il est essentiel de voir comment ce stéréotype de la « femme-objet » fonctionne dans le film. À quelques reprises dans *Les 3 p'tits cochons*, nous observons dans l'image un filtre orangé lorsque Mathieu est en présence de Josiane. Ce filtre orangé contraste avec les couleurs plus mornes et grisâtres de son quotidien avec sa famille. La couleur dans un film a une importance expressive significative d'après Louis Giannetti : « It's strongly emotional in its appeal, expressive and atmospheric rather than conspicuous or intellectual » (1996, p.22). Par ce contraste de tonalités dans *Les 3 p'tits cochons*, le film partage l'émotion du protagoniste lorsqu'il

parle avec Josiane. Une utilisation en particulier de ce filtre orange est révélatrice à cet égard et mérite ici une analyse formelle.

Lors d'une promenade dans son quartier, Mathieu appelle Josiane avec son cellulaire et lui demande ce qu'elle fait. À ce moment, le personnage féminin n'est pas visible, mais sa voix est audible à partir du cellulaire de Mathieu. En réponse à sa question, Josiane prétend admirer son « beau p'tit cul » (00 :30 :00). Mathieu est à la fois confus et curieux. Il en vient à paniquer et demande à Josiane si elle les a filmés alors qu'ils faisaient l'amour, mais celle-ci lui assure que non. Mathieu est soulagé, mais Josiane apparaît aussitôt dans l'espace filmique et saute dans les bras de son amant qui, visiblement, ne s'attendait pas à ça. Lorsque Mathieu l'a contactée, elle était déjà dans le même espace diégétique. Ayant répondu à l'appel à partir de son cellulaire, Josiane s'apprêtait à retrouver son amant Mathieu.

Le filtre orangé accompagne Mathieu dans sa discussion téléphonique (fig. 1) avec Josiane jusqu'à ce que celle-ci apparaisse devant lui. À cet instant, le filtre apposé à l'image lors de leur conversation téléphonique disparaît pour faire place aux couleurs grisâtres précédemment mentionnées, le tout accompagné au son par des accords de guitare inquiétants. Par ce changement visuel, le film semble vouloir nous signaler un changement d'état chez Mathieu. Bien qu'il croie pouvoir échapper à son quotidien « opprimant » dans cette relation extraconjugale, l'esthétique du film se charge de nous faire réaliser à cet instant le danger que représente Josiane à ses yeux. L'objet de son désir devient momentanément source d'anxiété puisqu'elle le rejoint dans son quartier, à quelques pas seulement de chez lui, à la vue de tous/tes.



Figure 1 : couleurs « chaudes »



Figure 2 : couleurs « froides »

Malgré tout, le protagoniste continue par la suite de fréquenter sa maîtresse, sans réaliser immédiatement le risque qu'il encourt puisque son désir l'emporte sur sa raison. Dans les images du film, la différence est subtile, mais elle est bien là; on peut surtout l'observer sur le visage de Mathieu. En mouvement, le changement visuel s'observe plus aisément puisqu'il s'effectue lorsque

Josiane apparaît dans l'image. Dans cette scène, le passage du filtre orangé à des couleurs plus froides (fig.2) permet de comprendre le caractère superficiel de leur relation, ce que Mathieu peine à voir par lui-même. Alors qu'il pensait pouvoir garder séparés ces deux mondes distincts, d'une part la famille et d'autre part son aventure avec Josiane, Mathieu réalise qu'il est impossible de manœuvrer ainsi pendant longtemps. Quelle est la fonction de Josiane dans cette scène? Par son rôle de « femme-objet », Josiane parvient-elle à être comique? Selon nous, si elle parvient à l'être, c'est principalement par l'embarras qu'elle provoque chez le personnage de Mathieu, comme c'est le cas dans cette scène qui renforce son statut de femme-objet stéréotypée.

Pour Milestone et Meyer, les stéréotypes sexuels servent principalement un discours idéologique qui masque une grande partie de la réalité et s'inscrit de ce fait dans un rapport de pouvoir (2012, p.96). Elles donnent l'exemple du stéréotype de la « dumb blonde » qui peut s'appliquer au personnage de Josiane :

The stereotype of the dumb blonde also reproduces gender ideologies by defining women through their appearance and bodies rather than their occupations or achievements. [...] This is linked to another aspect of gender ideology which presents women as the emotional rather than cognitive sex and therefore intellectually limited in comparison to men. (Meyer & Milestone 2012, p.96)

Qu'est-ce que cette observation nous révèle sur la nature du stéréotype de la « femme-objet » ? Par ses nombreuses manies, Josiane est effectivement comique dans son rôle de maîtresse stéréotypée. Son obsession pour Mathieu et ses tendances imprévisibles y sont pour quelque chose. Tout au long du film, Josiane ne brille pas par son intelligence. Nous estimons également que le stéréotype appliqué à ce personnage féminin la réduit à sa sexualité et à ce qu'elle représente aux yeux d'un personnage masculin, c'est-à-dire l'objet de son désir. Elle n'existe que dans sa relation avec Mathieu, un des personnages principaux du film. Il y a là, selon nous, un risque d'essentialisation par la différence sexuelle de Josiane qui est soulignée par le film qui insiste sur son potentiel érotique en tant que maîtresse stéréotypée. Selon Stuart Hall, la stéréotypisation « *reduces, essentializes, naturalizes and fixes 'difference'* »⁸ (Hall 1997, p.258). Il semble y avoir ici une certaine tendance à vouloir différencier femmes et hommes selon leurs différences sexuelles. Josiane, en tant que femme et personnage secondaire, est l'objet du désir d'un homme et devient comique par l'embarras qu'elle provoque chez lui.

⁸ En italique dans l'original

Un effet comique présenté de cette manière a une portée réductrice dans la mesure où il peut permettre à des stéréotypes infondés de se perpétuer. Pour Hall, la stéréotypisation permet de maintenir un ordre social et symbolique. Elle crée ainsi une division symbolique entre ce qui est « normal » et « anormal » : « It then *excludes* or *expels* everything that does not fit, which is different » (1997, p.258). C'est pourquoi Mathieu tente d'exclure Josiane de la *normalité* de son quotidien familial, délimité par le quartier de banlieue où il réside avec sa famille. De cette façon, le film souligne en quoi l'obsession de Josiane pour le protagoniste prend peu à peu des proportions démesurées, accentuant sa différence sexuelle par le fait même et renforçant son statut de « femme-objet » stéréotypée.

Pour Michael Billig, le risque avec les blagues misant sur des stéréotypes est principalement de renforcer ceux-ci et de rendre encore plus vulnérable le groupe visé par la blague (2005, p.26). Le recours à la stéréotypisation peut participer « à légitimer et à perpétuer les rapports de pouvoir entre les hommes et les femmes » (Connell citée dans Tremblay & L'Heureux 2010, p.97). Dans le film, nous ne savons rien ou presque de Josiane, si ce n'est qu'elle est célibataire et qu'elle travaille au même endroit que Mathieu. Elle est obsédée par lui à un point où elle en devient ridicule, ce qui lui permet d'être comique tout en étant dénigrée pour son amour démesuré. Rappelons pour le bien de l'analyse que le fait d'être comique n'est pas nécessairement considéré comme quelque chose de positif, ce qui est le cas avec Josiane.

Si elle est bel et bien comique dans son rôle, cela vient infirmer l'une de nos hypothèses initiales selon laquelle seuls les hommes parviennent potentiellement à faire rire. Toutefois, la façon par laquelle ce personnage féminin devient comique est problématique en soi et tombe selon nous dans la misogynie. Bien qu'elle soit elle-même ridicule dans son obsession et son insistance auprès du personnage masculin, elle permet aussi la ridiculisation de Mathieu, qui tarde à comprendre que leur relation est malsaine.

Puisque c'est lui le protagoniste principal, Mathieu est ridiculisé pour sa relation avec Josiane et subit la discipline nécessaire à son comportement inadapté aux normes sociales, ici représenté par l'adultère. Ainsi, le ridicule devient « an essential element in regulating human conduct in accord with the highest standards of morality » (Billig 2005, p.78). Si le ridicule permet effectivement de souligner l'inconduite de Mathieu selon les standards de moralité, sa séparation

avec sa femme Geneviève n'est que temporaire. Grâce à la discipline induite par le ridicule, Mathieu finit par prendre conscience de ses vraies priorités dans la vie :

En conclusion du film, il choisit le couple. Son identité d'homme conquérant semble s'y subordonner, mais dans les faits, la conquête a tout de même eu lieu. Néanmoins, Mathieu et Geneviève sont de nouveau réunis par les liens de l'amour, représentés par le couple qui s'embrasse tendrement, heureux avec leurs deux enfants. L'amour apparaît pour Mathieu comme une raison valable de subir cette normativité, en l'occurrence la fidélité. (Beaulieu 2017, p.147)

Geneviève n'hésite que très brièvement à accueillir à nouveau son mari chez elle. Les actes extraconjugaux de Mathieu ont des conséquences minimales puisqu'il parvient à retrouver le confort stable de la norme du couple et la fidélité qui la définit. La discipline que subit Mathieu n'est que temporaire, ce qui nous amène à questionner comment le ridicule affecte Josiane.

Leur rupture se produit alors que les deux amants sont à une fête chez le frère de Mathieu, Rémi (Paul Doucet). Josiane est d'abord choquée lorsque Mathieu lui avoue vouloir retourner avec Geneviève et cesser leur relation extraconjugale (1 :39 :01). Lorsqu'elle lui demande des explications, Mathieu se contente de lui répondre : « Parce que je l'aime [en parlant de Geneviève]. Pis toi, je t'aime pas ». À ce moment, Josiane est visiblement dévastée et quitte Mathieu après l'avoir insulté. Alors qu'elle est dos à la caméra et marche de façon déterminée en direction opposée, elle revient sur ses pas pour retrouver Mathieu, qui l'arrête immédiatement pour lui dire que leur rupture est définitive. Du moment qu'elle quitte l'espace filmique dans lequel il se trouve, Josiane disparaît pour de bon, sans qu'il soit possible de savoir ce qu'elle devient. Elle est non seulement ridicule dans son obsession pour Mathieu, elle cesse également d'exister dans le film lorsque leur relation prend fin.

Finalement, il est possible de voir le rôle de Josiane comme un fantasme masculin dans ce film. Mathieu a la liberté d'avoir des relations sexuelles avec elle, jusqu'à ce qu'il change d'idée. Les conséquences minimales de son infidélité peuvent difficilement être considérées comme des mesures disciplinaires significatives. Le ridicule qu'il subit n'empêche pas Mathieu de faire des allers-retours entre sa maîtresse et sa femme, comme bon lui semble. Pour ce personnage masculin et hétérosexuel, il s'agit là d'une situation idéale et fantasmagique. La thèse de Beaulieu abonde dans le même sens :

[...] une fois le fantasme consommé (ils ont plusieurs relations sexuelles), il s'éteint. Puisque Mathieu n'éprouve aucun sentiment pour Josiane, il la délaisse sans remords pour

retourner vers celle qu'il aime réellement, Geneviève, bien qu'elle n'attise plus son désir sexuel. (2017, p.176)

Même s'il est ridiculisé à plusieurs reprises dans le film pour ce fantasme, le ridicule à l'égard de Mathieu n'est que temporaire et circonstanciel et c'est ce qui profite le plus selon nous au comique de *Les 3 p'tits cochons*. Le personnage stéréotypé de Josiane sert de catalyseur à des situations embarrassantes, mais comiques, qui mettent l'accent sur les inconduites de Mathieu. Cet embarras qu'elle provoque chez le protagoniste masculin est une autre fonction de Josiane, qui n'est pas moins réductrice.

Il est important de noter que l'embarras a selon Billig une fonction précise qui consiste à maintenir l'« ordre moral » (2005, p.219). Lorsque Josiane et Mathieu se quittent pour de bon, Geneviève sait déjà depuis un bon moment que son mari la trompe. À peu près toute la famille élargie est au courant, incluant frères, conjointes, enfants, etc. Il est possible de voir là la résignation de Mathieu, qui veut cesser d'être embarrassé par cette relation extraconjugale qui ne lui cause que des ennuis. Il sait qu'il a enfreint les règles de l'ordre moral en trompant sa femme. Sa relation avec Josiane l'a déjà assez embarrassé devant ses proches et il ne veut pas en ajouter. Tout comme le ridicule, l'embarras est aussi doté d'une fonction disciplinaire en société : « fear of embarrassment keeps us on track » (Billig 2005, p.219). C'est ce que nous observons chez Mathieu, qui met fin à sa relation avec Josiane pour cesser de vivre cette humiliation.

Tout comme Geneviève dans *De père en flic*, Josiane représente principalement l'objet du désir d'un homme. De plus, sa ridiculisation participe à légitimer l'iniquité des rapports entre les genres puisqu'à l'inverse de Mathieu, le personnage de Josiane n'aura jamais l'occasion de changer et de corriger ses torts. Son ridicule ne fait qu'amplifier tout au long du film jusqu'à ce qu'elle disparaisse pour de bon lorsque Mathieu réalise qu'elle n'est qu'une source d'ennuis. Non seulement est-elle l'objet de son désir, mais elle a aussi une fonction narrative qui vise à ridiculiser le personnage masculin. Nous pouvons en conclure que le comique misant sur la stéréotypisation d'un personnage féminin témoigne d'une tendance à l'essentialisation en réduisant Josiane à son potentiel érotique et à sa différence sexuelle en tant que femme. Les personnages masculins ne sont donc pas les seuls à avoir un potentiel comique, contrairement à ce que notre hypothèse initiale avançait. Cette façon de déclencher le rire chez le personnage de Josiane est toutefois problématique puisqu'elle mise sur une stéréotypisation misogyne et réductrice.

***Les Boys* : masculinité(s) et compétition**

Les hommes dans les films sont-ils autant en proie à la stéréotypisation et à son caractère réducteur et essentialisant? Nous croyons que les personnages masculins sont également à risques d'être réduits à leur « essence ». C'est pourquoi nous réitérons l'importance d'étudier la représentation des relations entre hommes dans les films à l'étude. Dans *Les Boys* (Saia 1997), le contraste comique semble induit par une compétition à l'intérieur de l'équipe de hockey éponyme. Notons d'abord comment la mise-en-scène du film s'amuse à souligner les différentes incompatibilités des personnages, selon leur tempérament et leur caractère. Il est donc pertinent d'étudier ce qu'une telle dynamique masculine nous révèle sur les définitions de ce que signifie « être un homme » dans ce film. Selon Connell, plusieurs sports d'équipes institutionnalisés permettent une compétition et une hiérarchie entre hommes, qui se voient classés selon leurs prouesses athlétiques (2005, p.54). Il devient crucial de se pencher sur cette compétition et de voir, au-delà du procédé comique du contraste, ce qu'elle sous-tend par rapport aux représentations de la masculinité. Notre hypothèse est la suivante : dans *Les Boys*, une catégorisation des personnages masculins induite par la compétition produit des contrastes comiques; ceux-ci tendent à reconduire des définitions traditionnelles de la masculinité.

Nous avons ici opté pour une analyse de la mise-en-scène d'une courte séquence du film afin de vérifier notre hypothèse. Il devient pertinent de décortiquer cette courte scène de façon à mieux comprendre ce qui se joue au niveau de la représentation de la masculinité. Après une partie de hockey, Ti-Guy (Patrick Huard) entre dans le vestiaire et la frustration se lit sur son visage (00 :27 :16). Arrivé devant un support de béton, il casse de toutes ses forces son bâton de hockey, sous le regard de ses coéquipiers. Sa frustration laisse deviner que les Boys ont perdu leur dernier match de la saison. Cette réaction du personnage apparaît comme quelque chose de normal, voire comme une norme masculine, c'est-à-dire l'échec sportif et la rage qui s'en suit justifiés par la compétitivité et le désir de gagner absolument. Entretemps, Roger (Michel Barrette) entre dans le vestiaire derrière Ti-Guy et est témoin de son explosion de rage. Il tente d'imiter Ti-Guy, mais il n'arrive pas à casser son bâton. Confus, Roger lance son bâton, faute de pouvoir le casser; son expression faciale n'arrive pas à nous convaincre d'une frustration sincère. Le tout se passe devant les yeux de trois autres coéquipiers, qui regardent sans rien dire. Cette courte séquence est filmée en un seul plan fixe.

C'est l'imitation ratée de Roger qui vient possiblement surprendre les spectateurs/rices et non la réaction de Ti-Guy. La surprise devant l'échec de Roger peut devenir comique et contraste avec la réaction de son coéquipier avant lui. Cette courte séquence, plutôt que de rendre compte du sentiment de frustration lié à l'échec sportif, vient finalement servir les besoins comiques du film en ridiculisant Roger. Comment le comique parvient-il ici à atteindre sa cible? Une fois de plus, c'est par le recours au contraste entre deux hommes. Ceux-ci deviennent contrastés par la répétition du même geste qui résulte en un échec pour le second personnage le performant. Cela permet cette « opposition entre deux éléments » propre à ce procédé comique, respectivement Ti-Guy et Roger. Dans un film où la grande majorité des personnages sont des hommes, nous jugeons que c'est souvent le contraste entre deux ou plusieurs masculinités qui domine.

Malgré la défaite sportive, Ti-Guy s'impose comme un joueur passionné qui prend son sport au sérieux et peut servir de modèle à d'autres. Comme Roger le voit casser son bâton, il est possible d'en conclure que Roger se dit que c'est probablement la bonne chose à faire dans les circonstances, voyant Ti-Guy comme un modèle et son geste comme une nécessité. Nous estimons que cette scène témoigne du fait que le genre masculin se performe par l'entremise d'imitations et de répétitions. Rappelons-le, il n'y a pas qu'une identité masculine, mais bien des *masculinités*. Parmi celles-ci, certaines peuvent être considérées comme « hégémoniques » ou encore comme « subordonnées », nous rappellent David Collinson et Jeff Hearn (1996, p.66), se référant à Raewyn Connell (1995). Selon ces deux auteurs, « specific forms of masculinity are constructed and persist in relation both to femininity and to other forms of masculinity » (Hearn & Collinson 1996, p.66). Dans l'extrait analysé de *Les Boys*, Roger modèle sa propre masculinité sur celle de Ti-Guy, sans toutefois parvenir à une imitation réussie. En échouant sa tentative d'imitation, Roger échoue-t-il également à démontrer aux autres qu'il est un homme? Le film semble suggérer que Roger n'a pas la virilité nécessaire pour casser son bâton et qu'il ne mérite pas le statut d'homme, peinant à exprimer une rage sincère devant ses coéquipiers.

Comme les personnages de *Les Boys* agissent souvent tels de jeunes garçons, ils doivent apprendre à devenir des hommes. Ce statut privilégié semble leur échapper lorsqu'ils perdent cette dernière partie, expliquant la réaction de Ti-Guy qui compense la défaite par une violence excessive. Il arrive tout de même à faire la démonstration d'une virilité lui provenant de son excès de rage, ce qui fait défaut à Roger. Il peut s'agir là d'un apprentissage pour Roger qui devrait être

en mesure d'imiter son coéquipier afin de se voir mériter le statut d'homme. Pour Thiers-Vidal, cet apprentissage de la masculinité s'observe principalement dans les milieux homosociaux, le vestiaire étant un exemple emblématique où les hommes reproduisent entre eux des modèles sexuels :

L'éducation des garçons en hommes s'accomplit dans une maison-des-hommes imaginaire, marquée par l'homosocialité où les garçons apprennent et reproduisent les mêmes modèles sexuels [...] par le biais des plus vieux qui montrent, corrigent et modèlent les accédants à la virilité. (2009, p.55)

Bien que les personnages de *Les Boys* soient tous des hommes adultes, il est de notre avis que le titre du film n'a pas été choisi aléatoirement. Pour ces hommes, la virilité devient une nécessité essentielle et la victoire représente un passage forcé quant à l'obtention d'une identité masculine légitime. Dans un milieu traditionnel, comme le suggère Thiers-Vidal, seuls les hommes, dans cette « maison-des-hommes imaginaire », sont en mesure de former d'autres hommes. La compétition, omniprésente dans un contexte homosocial, est partie intégrante de la relation qu'entretiennent ces hommes et témoigne de la capacité ou de l'incapacité à démontrer une virilité respectable aux yeux des autres. Lorsqu'un homme ne parvient pas à reproduire un modèle légitime de masculinité, selon les standards de *Les Boys*, il risque d'être ridiculisé.

Étant incapable de démontrer la force nécessaire pour casser son bâton, c'est finalement de la faiblesse physique de Roger dont le public se moque. Est-ce dire qu'être un homme faible est drôle en soi, ou est-ce plutôt la comparaison entre un homme « fort » et un autre dit « faible » qui devient comique? Il y a peut-être ici un désir à vouloir faire de l'homme « faible » un stéréotype comique servant la comédie.

La non-virilité comique

L'incapacité de Roger à se faire viril en cassant son bâton fait de lui la cible du ridicule, ce qui participe à l'aspect comique du film. Cela s'inscrit potentiellement dans une dynamique binaire où il y a d'un côté les hommes forts et virils et de l'autre les hommes faibles et impuissants que le film se plaît à ridiculiser. Cela tombe-t-il également dans une certaine essentialisation à même les rapports entre hommes, laquelle serait dû à la non-virilité de Roger? Cette question de la virilité doit maintenant être abordée plus en détail pour constater ce qu'elle produit à l'intérieur de ces relations masculines.

Pour Jean-Jacques Courtine, la virilité est à la fois « l'affirmation d'une puissance » et une « hantise de l'impuissance » (2011, p.482). Le second aspect s'exprime entre autres par la peur de la « défaite guerrière, aujourd'hui sportive » (Courtine 2011, p.483). Cette peur s'applique tout autant à Ti-Guy qu'à Roger selon nous. Bien qu'il puisse être considéré comme viril par la démonstration de sa force physique, Ti-Guy témoigne de cette hantise de l'impuissance, expliquée ici par la défaite sportive de son équipe. En voulant imiter son coéquipier, Roger semble vouloir pallier sa hantise de l'impuissance, ce à quoi il échoue. Pour Courtine, « le fantôme de l'impuissance hante les figures, les pratiques, les affirmations viriles » (2011, p.482). Ce sentiment d'obligation à se faire viril s'inscrit selon nous dans une dynamique traditionnelle de la masculinité. Le contraste entre hommes et la compétition masculine permettent de souligner comment les personnages masculins de cette diégèse craignent ce sentiment d'impuissance soulevé par Courtine.

La compétition sportive semble justifier l'importance accordée par ces hommes au regard des autres, d'où la tentative d'imitation de Roger. Le film souligne l'échec de Roger à se faire viril tout en faisant de lui le représentant de cette hantise de l'impuissance, contrastant sa masculinité non virile avec celle de Ti-Guy. Il y a peut-être ici une tendance à l'essentialisation venant souligner la dérogation de Roger quant à une norme masculine, ou plutôt à une « essence masculine », impliquant qu'un homme se doit d'être fort et viril, sans quoi il peut être ridiculisé. Ce ridicule permet à Roger d'être comique en raison de sa « non-virilité ». Précisons qu'il s'agit d'un comique ridiculisant; le public est encouragé à rire non pas *avec* lui, mais plutôt *de* lui.

Cette dénonciation comique des comportements déviants d'une masculinité normative dans *Les Boys* s'observe également dans d'autres films à l'étude et fonctionne notamment grâce aux nombreux contrastes observés d'un homme à l'autre. Dans *Les Boys*, c'est par l'humiliation d'un personnage dont la masculinité « défailante » est ridiculisée. Selon nous, deux conséquences potentielles résultent d'une telle mise-en-scène : d'une part, la violence justifiée par l'échec sportif est banalisée; d'autre part, l'incapacité à reproduire cette violence « virile » devient comique en soi. L'efficacité de ce gag dans *Les Boys* semble reposer sur la déviance du personnage masculin par rapport à des attributs considérés comme « normaux » chez les hommes dans un contexte traditionnel, comme ceux relevés par Tremblay et L'Heureux (2010, p.98) : agressif, fort,

dominant, etc. Il est difficile d'attribuer de tels qualificatifs au personnage de Roger dans *Les Boys*, qui peine à répondre à ces attentes traditionnelles envers les hommes.

Là où il est pertinent de s'interroger, c'est sur cette tendance à l'humiliation par la comparaison entre un homme fort et un homme faible. Roger, tout au long du film, occupe le rôle du peureux qui évite la confrontation et « qui se prétend toujours prêt à chausser les patins, mais que le moindre prétexte l'empêche de mettre les pieds sur la glace » (Beaulieu 2017, p.197). Même si tous les personnages de *Les Boys* sont stéréotypés à leur façon, seul Roger, prisonnier du stéréotype du « gars peureux », n'aura pas son moment de gloire. C'est comme si sa non-virilité justifiait qu'il reste un personnage secondaire à l'importance narrative limitée. S'il parvient à faire rire le public, c'est probablement dû au contraste avec les autres personnages masculins qui sont plus déterminés à gagner, tels de « vrais » hommes.

Précédemment dans ce travail de recherche, nous avons émis l'hypothèse selon laquelle les films de notre corpus reconduisent une définition de la masculinité en opposition avec la féminité. Dans un contexte traditionnel, nous estimons que « être un homme » signifie notamment « ne pas être féminin ». Il y a peut-être dans *Les Boys* une tendance à vouloir « féminiser » certains personnages masculins qui ne correspondent pas à une masculinité traditionnelle. Roger, tout en étant comique, peut représenter une « peur de la féminisation » :

Cette peur [...] s'exprime et se contrôle dans la manière dont les hommes sont soumis à des messages qui leur rappellent à quel point le physique est important et central pour manifester une « vraie » masculinité, une masculinité virile qui ne se laisse pas aller, qui ne tombe pas dans une paresse, dans une féminisation. (Pellerin 2016, p.46)

Dans cette optique, même si Roger est indéniablement un homme, sa faiblesse physique et ses craintes maladroitement exprimées tendent à faire basculer sa masculinité vers une féminisation. Dans un contexte traditionnel, la socialisation d'un homme lui impose « de refouler en lui tout ce qui, dans la norme sociale, est dit féminin ou de l'ordre de la faiblesse » (Bouchard & Djossou 1994, p.19). Ce qui devient discutable selon nous, c'est comment cette manœuvre passe aisément inaperçue malgré ce qu'elle sous-tend par rapport à la masculinité, c'est-à-dire qu'un homme se doit de respecter certains critères, sans quoi il est humilié. Dans la logique de représentation comique du film, il est possible de considérer Roger comme un « contre-modèle » de masculinité, justifiant sa ridiculisation. Dans *Les Boys*, la moquerie à l'égard de Roger et sa « féminisation » hypothétique participent à l'aspect comique du film.

L'homme peureux et faible, incarné par Roger, devient un stéréotype comique puisqu'il ne correspond pas à l'idéal masculin de la force physique et de la colère justifiée par l'échec sportif. Bien que *Les Boys* soit un film stéréotypé et caricatural, nous estimons qu'il y a là une tendance à l'essentialisation par la « féminisation » de Roger. Ce cas spécifique nous démontre comment la masculinité peut devenir comique pour ce qu'elle n'est pas : virile et puissante.

Le recours aux stéréotypes dans *Les Boys*

La question des stéréotypes dans *Les Boys* justifie selon nous un approfondissement puisque ce film en compte plusieurs. Dans une comédie, le stéréotype peut agir comme une généralisation assumée qui provoque potentiellement le rire. Selon Falardeau, « face au stéréotype, le public reconnaît toujours quelqu'un [...] Il y a à la fois une reconnaissance et une distance qui s'opère avec la condensation et c'est exactement cette distance qui crée l'effet comique » (2015, p.61). Pour sa part, Joëlle Rouleau estime que « le stéréotype sert surtout à l'identification d'un certain type de personne ou de personnalité » (2008, p.8). Par exemple, dans *Les Boys*, le stéréotype vient *typer* le personnage de Roger comme « gars peureux » par le biais d'une « hantise de l'impuissance » (Courtine 2011) et d'une « peur de la féminisation » (Pellerin 2016). Demandons-nous si cette tendance à la stéréotypisation ne vient pas enfermer les personnages, féminins ou masculins, dans des rôles prédéterminés. Une résistance à la stéréotypisation est-elle possible par le recours à ces mêmes stéréotypes? À ce stade, il est essentiel de définir les différentes formes de stéréotypes au niveau de la représentation.

D'après Éric Macé, « la notion classique de stéréotype (positif ou négatif) doit être complétée par celles de contre-stéréotype et d'antistéréotype pour rendre compte des déplacements contemporains de ce qui est rendu visible et de ce qui est laissé invisible » (2007, p.6). Ce qu'il entend par « déplacement », c'est que la perception d'un stéréotype change avec les années, lui permettant éventuellement d'être visible et, idéalement, contesté. Pour Macé, le « contre-stéréotype » agit comme un déni partiel de la différence, il « fait comme si les stéréotypes n'existaient pas, comme si les discriminations n'existaient plus » (2007, p.7). C'est le cas lorsque l'ethnicité d'un personnage n'affecte pas sa représentation. L'auteur cite en exemple le téléfilm *Notable donc coupable* (Baron & Girod 2007), dans lequel :

la comédienne Rachida Brakni joue un premier rôle, celui d'une journaliste enquêtant sur les possibles compromissions du maire d'une grande ville [...] Cependant, cette

particularité du casting n'est pas prise en compte par le scénario puisque ce personnage de journaliste s'appelle Claire Laris, lui interdisant ainsi toute dimension d'ethnicité autre que celle d'une Française blanche. Autrement dit, les personnes incarnant les contre-stéréotypes, outre leur seule apparence physique, *pourraient être blancs* [...] (Macé 2007, p.7)

L'« antistéréotype » reconnaît le stéréotype et cherche à le subvertir dans le but de rendre évident son caractère biaisé et infondé (*ibid*). Macé se réfère à l'humoriste Jamel Debbouze « qui fonde son succès précisément sur la mise en scène moqueuse des stéréotypes ethnoraciaux ordinaires de la culture française contemporaine, Blancs compris » (2007, p.8). Même s'il est surtout question d'ethnicité dans l'article Macé, nous estimons qu'il est possible d'appliquer ces notions aux représentations des genres. Dans *Les Boys*, il est pertinent de se pencher sur un stéréotype associé à l'homosexualité et incarné par Pierrot (Guy Jodoin), l'amoureux de Jean-Charles (Yvan Ponton), un membre de l'équipe de hockey. En nous basant sur les trois définitions de Macé, nous chercherons à voir dans laquelle peut s'inscrire le personnage de Pierrot, qui diffère de la « norme invisible » par son homosexualité. Nous chercherons à savoir si le stéréotype qu'il incarne permet la reconduction d'une vision infondée de l'homosexualité ou si, à l'inverse, sa stéréotypisation rend visible la nature biaisée d'une telle représentation.

Pour la plus grande partie du film, bien qu'homosexuel, Jean-Charles est surtout défini par son rôle d'avocat et son attitude moins enfantine qui le distinguent des autres membres de l'équipe dont il fait partie. Il en est tout autre pour Pierrot, son amoureux. Ti-Guy téléphone à l'avocat en plein milieu de la nuit à partir du poste de police parce qu'il s'est fait arrêter pour ivresse au volant. Nous voyons d'abord en alternance Ti-Guy au téléphone du poste de police et Jean-Charles dans son lit (00 :58 :30). Ce dernier est avec une personne aux cheveux longs et dont le genre est d'abord ambigu. Quelques secondes plus tard, alors que Jean-Charles se lève, le visage de Pierrot nous est révélé, permettant de voir qu'il s'agit d'un homme. C'est à ce moment que la stéréotypisation de l'homosexualité débute : Pierrot nous apparaît comme un cliché de l'homme homosexuel efféminé. L'acteur, Guy Jodoin, prend bien soin de maintenir sa voix à un niveau aigu et adopte une posture exagérée, de façon à surjouer son rôle. Un contraste frappant s'observe aussitôt avec Jean-Charles.

Nous chercherons maintenant à établir dans quelle catégorie de stéréotype Pierrot peut s'inscrire en nous basant sur les définitions de Macé. S'agit-il d'un contre-stéréotype qui agit comme un déni de la différence? Cela nous apparaît impossible vu les tendances excessives et caricaturales du personnage qui rendent très visible la différence de Pierrot par rapport à la « norme

hétérosexuelle ». Comme il incarne le stéréotype de l'homosexuel efféminé, peut-il être considéré comme un « antistéréotype »? Rappelons comment ce type de stéréotype constitue « les stéréotypes comme la matière même de sa réflexivité, conduisant ainsi, en les rendant visibles, à déstabiliser les attendus essentialistes » (2007, p.8). Encore une fois, cela reste fort improbable puisque le film n'offre pas véritablement de remise en question de cette stéréotypisation de l'homosexualité chez les hommes. La représentation de l'homosexualité masculine chez le personnage de Pierrot ne semble pas rendre visible ce stéréotype ni de « déstabiliser les attendus essentialistes ». Il devient plus probable dans ce cas que Pierrot représente un stéréotype traditionnel alors que Jean-Charles incarne un contre-stéréotype, dont la différence vis-à-vis la « norme invisible » est niée pour une grande partie du film. Nous observons même une certaine ridiculisation de l'homosexualité telle qu'elle est représentée par Pierrot.

Il nous apparaît plus plausible que la relation homosexuelle de Jean-Charles et Pierrot ait été pensée comme un couple où ce premier occupe le « rôle de l'homme » et le second le « rôle de la femme », tombant dans une dynamique essentialiste et binaire. Par ses cheveux longs bouclés et ses nombreux caprices, Pierrot peut représenter un stéréotype associé à une féminité caricaturale. Si tel est le cas, il y a possiblement là une représentation binaire des genres, campant les individus dans deux catégories fixes. Dans un rapport de recherche sur les stéréotypes et les préjugés envers l'homosexualité, Line Chamberland définit comme une « inversion du genre » certaines façons de représenter les gais et les lesbiennes.

Comme ce modèle binaire n'admet que deux sexes et deux genres leur correspondant, l'homosexualité ne peut se comprendre qu'en termes d'inversion du genre : si un homme ressent du désir pour un autre homme, c'est qu'il y a du féminin en lui [...]. Les gais et les lesbiennes seront donc appréhendés à travers cette caractéristique centrale que serait leur dérogation aux normes de genre : c'est par ce prisme qu'on les représente, qu'on les juge, qu'on explique et qu'on sanctionne leurs conduites, qu'on les ridiculise ou, plus récemment, qu'on les valorise à travers des stéréotypes qui leur attribuent des traits positifs, mais toujours associés au féminin. (2007, p.2)

En agissant de façon grandement stéréotypée comme il le fait, le personnage de Pierrot semble s'inscrire dans une « inversion du genre », témoignant selon nous d'une perception biaisée de l'homosexualité. S'il y a, au sein d'un couple, un individu occupant le « rôle de la femme » et un autre « le rôle de l'homme », l'homosexualité représentée de la sorte devient plus facile à accepter et à comprendre pour un public hétérosexuel ignorant. Cette dichotomie essentialiste n'est pas sans faire écho à l'une de nos hypothèses initiales voulant que, dans une représentation des genres

traditionnelle, un homme doit tout faire en son possible pour ne pas être considéré comme « féminin ».

Pouvant être considéré comme un contre-stéréotype s'il est comparé à Pierrot, Jean-Charles a une importance narrative marquée dans le film. Lorsque son homosexualité est révélée à la fin du film, les Boys le traitent comme un des leurs, démontrant « qu'ils l'acceptent parmi eux, que son orientation sexuelle ne change rien : il fait partie des leurs, gai ou pas » (Beaulieu 2017, p.199). Si les Boys acceptent leur coéquipier comme il est, c'est peut-être justement parce qu'il n'est pas stéréotypé, à l'inverse de Pierrot. Ceci est problématique puisque le film semble suggérer qu'il est plus acceptable de masquer son homosexualité que de l'assumer et de la rendre visible, que ce qui importe est de correspondre aux normes de genre, ici de masculinité. La réflexion dans la thèse de Jennifer L. Gauthier abonde dans le même sens que la nôtre : « During the film's action, it is revealed that one of the Boys, Jean-Charles, is gay. His lover is portrayed as a flamboyantly girlish queen and the Boys accept Jean-Charles' sexuality precisely because he is not outwardly effeminate » (2002, p.264). Il ne fait plus aucun doute que Pierrot représente finalement un stéréotype au sens classique du terme et Jean-Charles, plutôt un contre-stéréotype.

La représentation stéréotypée de Pierrot penche davantage vers une ridiculisation homophobe de l'homosexualité masculine misant sur une « inversion du genre » et lui assignant le « rôle de la femme » au sein de son couple. Une fois de plus, la représentation de la différence tend vers un réductionnisme. Le comique ne propose aucune remise en question de ce type de représentation et se révèle être un agent du *statu quo* en renforçant un stéréotype et un préjugé qui perdurent à l'égard de l'homosexualité chez les hommes. Une fois de plus, nous constatons un contraste comique entre une configuration normative de la masculinité et une configuration subalterne et ridiculisée, et ce, chez deux personnages homosexuels.

De père en flic 2 : le comique disciplinaire

Jusqu'à présent, les représentations comiques des genres n'offrent pas véritablement de réflexion profonde sur l'identité masculine. Ces dernières sections chercheront à vérifier si le comique permet la remise en question de certains comportements ou attitudes indésirables chez les hommes. Pour ce faire, nous procéderons à l'analyse du ridicule qui, selon notre hypothèse, permet

la disciplinarisation de la masculinité vieillissante et problématique du personnage de Jacques dans *De père en flic 2* (Gaudreault 2017), le film le plus récent de notre corpus.

Si Jacques se trouve au même *bootcamp* thérapeutique pour couples que Marc (Louis-José Houde) et Alice (Karine Vanasse), c'est qu'il y est infiltré en tant qu'aide-psychologue afin d'enquêter sur le bras droit de la mafia italienne qui participe aussi à la thérapie. À de nombreuses reprises dans le film, Jacques révèle son ignorance quant aux nouvelles attentes envers les genres et se démarque des autres personnages par des discours arriérés sur les rôles sexuels. L'ignorance soulignée par de tels propos fait de Jacques un personnage ridicule. Cette ignorance est particulièrement frappante lorsqu'il explique au couple de lesbiennes, composé de Marie-Claude (Hélène Bourgeois-Leclerc) et Suzanne (Sonia Vachon), qu'il y en a nécessairement une parmi elles qui fait le « rôle de l'homme ». Il donne de douteux conseils à Suzanne pour rallumer la flamme de leur couple et lui dit d'un ton complice « nous les hommes... ». Jacques estime que c'est elle qui fait le « rôle de l'homme », ce qui n'est pas sans choquer les deux femmes (00 :45 :25). Il y a là un recours à des stéréotypes essentialistes qui n'est toutefois pas endossé par le discours filmique, mais plutôt par un personnage.

À cet égard, nous croyons que le film se distingue de *Les Boys* pour ce qui est de la représentation de l'homosexualité. Contrairement à Pierrot et Jean-Charles dans *Les Boys*, les deux homosexuelles de *De père en flic 2*, Marie-Claude et Suzanne ne semblent pas avoir été pensées comme un couple lesbien dans lequel une occupe le « rôle de la femme » et l'autre le « rôle de l'homme ». C'est pourtant l'impression de Jacques, qui semble croire que cette « inversion du genre », stéréotypée et infondée, s'applique à tous les couples homosexuels.

Marie-Claude en vient à perdre patience face au personnage masculin qui persiste à croire à cette dichotomie essentialiste. Lors d'un exercice en couple exigeant des participant.es qu'ils/elles changent de partenaire au signal de Jacques, celui-ci dit à Suzanne de faire le rôle de l'homme pour le bien de la séance (01 :16 :03). Excédée par ses commentaires, Marie-Claude confronte Jacques en lui précisant qu'à la maison, c'est elle qui récolte le plus gros salaire et qu'elle déteste cuisiner, lui demandant ironiquement si cela ne fait pas plutôt d'elle l'homme dans son couple. En pointant d'autres personnages témoins de la confrontation, elle souligne d'autres inversions des rôles traditionnels, et ce, au sein des couples hétérosexuels présents, dans le but de discréditer l'argumentaire de Jacques.

Même à l'intérieur d'un couple homosexuel, cette dichotomie sexuelle catégorisant femmes et hommes comme étant en opposition semble aller de soi aux yeux de Jacques. C'est pourquoi la nécessité d'avoir un homme dans le couple est vivement contestée par Marie-Claude, qui s'insurge auprès de Jacques, lui disant d'un ton ferme et un brin nerveux : « il y en a pas d'homme dans notre couple. [...] On est deux femmes. Deux femmes! » (01 :16 :08). Cette scène fait de Marie-Claude un personnage féminin qui est comique au dépens d'un homme qui se voit ridiculisé par une femme lui soulignant à quel point ses opinions sont contradictoires et ne se basent sur rien de concret. Les personnages témoins de cette scène vont applaudir Marie-Claude, ce qui force Jacques à lui donner raison. Jacques a probablement grandi à une époque où il était socialement accepté de définir de la sorte les couples homosexuels, par le recours à l'inversion des genres.

L'intervention de Marie-Claude insiste sur le fait que notre identité ne s'arrête pas à notre sexe, contrairement à ce que Jacques prétend plus d'une fois dans le film. En nous basant sur les écrits de Thiers-Vidal, nous estimons que le film permet de souligner comment « le masculin et le féminin sont liés l'un à l'autre, mais aussi que le contenu de chacune de ces catégories est déterminé par cette structure sociale et donc, que le féminin et le masculin ne délimitent pas la totalité des potentialités humaines » (2010, p.35). On remarque également que c'est plutôt la société qui insiste sur les différences entre les hommes et les femmes. Le film laisse planer un certain doute sur la véracité de cette conception oppositionnelle des genres. D'où la pertinence de l'intervention de Marie-Claude qui souligne les inversions de genre même à l'intérieur des couples hétérosexuels, rappelant comment notre sexe ne définit pas notre identité. Comment le film témoigne-t-il de l'absurdité de ces attentes envers les genres?

Selon nous, si *De père en flic 2* arrive à démontrer le caractère désuet de cette vision des rôles et normes sexuels, il compte sur un ridicule circonstanciel pour y parvenir. À quel point cette discipline, comme effet du ridicule, est-elle efficace? Jacques apprend-il vraiment de ses erreurs ou il s'agit plutôt d'une manœuvre visant à ridiculiser un vieil homme dans le but d'être comique? De nos jours, il est de moins en moins bienséant de concevoir l'homosexualité par le biais d'une inversion du genre. C'est pourquoi Jacques subit la discipline nécessaire pour châtier ses retards culturels et sociaux qui se fondent sur des stéréotypes et des préjugés. Il n'est peut-être pas de mauvaise foi d'insister sur l'archaïsme de cette façon de penser, même dans un contexte comique. En martelant sur la nature infondée des propos de Jacques, qui persiste à croire à des rôles

« naturels » pour les femmes et les hommes, le film discipline le personnage masculin par le recours au ridicule dans la représentation de sa masculinité vieillissante.

Son ignorance atteint son comble lors d'un souper, alors qu'il incite les hommes à s'imposer s'ils veulent avoir des relations sexuelles avec leur partenaire, ce qu'il considère être une part intégrante du « rôle de l'homme » (00 :37 :53). Avec raison, les gens présents sont à la fois surpris et choqués par cette suggestion. Même Marc peine à se retenir de réagir aux remarques de Jacques, n'approuvant pas la controverse que son père vient d'instaurer malgré lui. Visiblement offusquée, Suzanne s'empresse de faire remarquer à Jacques qu'il s'agit là d'une incitation au viol. Ce dernier nie la chose, jugeant qu'il n'est pas question de viol lorsque c'est commis au sein d'un couple, y voyant plutôt là la démonstration d'une passion romantique.

Une précision s'impose ici, puisqu'elle participe à la mise en évidence de l'ignorance de Jacques. Au Québec, l'acte sexuel non consentant au sein d'un couple marié n'était pas considéré comme un crime jusqu'à la réforme du Code criminel en 1983. À partir de cette année, « le mari ou la femme pourra être inculpé d'agression sexuelle sur la personne de son conjoint [...] (art. 246.8 du Code criminel, devenu l'article 278 depuis la réforme de 1985) » (bilan.usherbrooke.ca). L'insensibilité de Jacques témoigne d'une ignorance évidente, la passion ne justifiant en aucun cas un tel acte.

Le but de cette scène, dans laquelle Jacques encourage indirectement le viol, est-il de discipliner sa masculinité ou s'agit-il simplement de rendre le personnage comique? Même s'il s'agit d'une coïncidence, le film est sorti en 2017, année du mouvement *#metoo* et ses nombreuses dénonciations de comportements inappropriés de la part de célébrités au Québec et ailleurs. Qu'il soit commis au sein d'un couple ou non, il n'est pas impertinent de rappeler même de nos jours qu'un tel acte n'a aucunement sa place, autant dans la sphère publique que dans la sphère privée. Le comique mise ici sur l'aspect outrageux des propos de Jacques qui sont ridiculisés par les autres personnages. Selon nous, le ridicule parvient à souligner l'absurdité de son discours scandaleux témoignant d'une grande insensibilité et pouvant susciter un malaise producteur de rire.

Par les confrontations entre les nombreux personnages et Jacques, celui-ci se voit devenir la cible du ridicule. Pour Michael Billig, la personne ridiculisée subit un apprentissage nécessaire dans un contexte social :

Becoming a socialized member of society means more than learning how to behave in public. It involves learning how to laugh at those who act inappropriately, for polite adults must mock to be able to discipline the socially deviant with momentary heartless mockery. (2005, p.230)

En encourageant le viol comme il le fait, Jacques subit la discipline nécessaire à son comportement inapproprié, ce qui sert les besoins de la comédie et justifie son humiliation et sa moquerie par le ridicule. Mais à quel point le ridicule nuit à Jacques? Il est important de souligner comment, malgré le ridicule, Jacques parvient tout de même à être comique. Le ridicule devient plutôt un recours comique ponctuel et circonstanciel.

De plus, cette comédie semble utiliser l'ignorance de Jacques comme prétexte pour aborder un sujet très délicat et toujours d'actualité qu'on définit comme la « culture du viol ». Il semble ici y avoir une banalisation d'un phénomène qui déjà, décrit « un ensemble de comportements qui font en sorte qu'on banalise et même qu'on excuse les agressions sexuelles » (Perron-Langlois 2016). Cette « culture du viol », dont Jacques est manifestement inconscient, devient un simple recours comique ponctuel lorsqu'il encourage les hommes à s'imposer au sein de leur couple lorsqu'ils en ressentent le besoin. L'efficacité de ce gag repose sur la ridiculisation d'un personnage masculin qui défend des idées essentialistes et conservatrices sur les genres et qui ne font aucunement l'unanimité chez les autres personnages.

Nous estimons qu'il y a ici une banalisation de ce discours scandaleux de Jacques qui devient un gag parmi tant d'autres à l'intérieur du film. Il est difficile d'affirmer avec certitude si cette comédie permet de mettre en évidence l'absurdité de certaines attentes envers les genres, telles qu'elles sont défendues par Jacques. La théorie de l'incongruité peut ici nous servir à analyser une scène en particulier du film afin d'en arriver à des conclusions plus satisfaisantes.

La « théorie de l'incongruité » en regard des genres

Dans des représentations cinématographiques, nous sommes d'avis que lorsque certains comportements traditionnellement attribués aux hommes ou aux femmes sont performés par les membres du sexe opposé, la situation peut devenir incongrue et susciter le rire. Pour John Morreall, la théorie de l'incongruité soutient que le rire peut se manifester lorsqu'une chose ou une situation va à l'encontre de nos attentes : « We live in an orderly world where we have come to expect certain patterns among things, properties, events, etc. When we experience something that doesn't fit these patterns, that violates our expectations, we laugh » (1987, p.130). Cette inversion comique permet-

elle véritablement de remettre en question la nature même de ces attentes envers les genres? Une séquence de *De père en flic 2* peut nous éclairer sur cette question délicate, pour laquelle le personnage de Jacques représente à nouveau un élément essentiel pour ce qui est de la représentation des genres.

Alors que les différents couples du *bootcamp* participent à une activité cherchant à les rapprocher, un ours fait son apparition sur la plage (00 :37 :00). Jacques crie en pointant l'animal pour alarmer le groupe d'abord sceptique qui finit par se tourner pour constater les faits. Le premier réflexe des hommes est de s'enfuir à la hâte. Les femmes, suivant l'exemple de Suzanne, restent sur place et se font intimidantes pour faire peur à la bête. Elles agitent leur bras en l'air en criant de toute leur force vers l'ours qui finit par leur concéder la victoire. En prenant la fuite comme ils le font, les hommes sont complètement ridicules, les femmes n'hésitant pas à leur dire lorsqu'ils sortent de leurs cachettes. Qu'est-ce que cette manœuvre nous révèle sur la représentation de la masculinité et des genres? Sommes-nous en droit d'y voir là la subversion des attentes envers les genres à même leur représentation? Il est important d'analyser l'inscription de ce gag dans une séquence plus longue.

La venue inattendue de cette bête se trouve, dans l'intrigue, juste après une scène durant laquelle les couples participants sont invités à se draguer à la façon de femmes et d'hommes des cavernes, sans l'usage de la parole (00 :35 :00). Ce genre d'exercice n'est pas sans évoquer le « déterminisme biologique », un concept réducteur et décrié dans les études de genre. Cette théorie défend l'idée de rôles « naturels » pour les femmes et les hommes et, selon Knuttila, tend à expliquer des comportements complexes en réduisant les individus à leur sexe (2016, p.6). Il est aussi de notre avis qu'un exercice aussi ridicule ne fait que réduire les participant.es à leur potentiel reproducteur en mettant l'accent sur les différences entre les femmes et les hommes. C'est la définition même du « déterminisme biologique », que l'anthropologue David Gilmore résume ainsi: « most societies tend to exaggerate biological potentials by clearly differentiating sex roles and by defining the proper behavior for men and women as opposite and complementary » (1990, p.23). Par de nombreux commentaires qu'il émet tout au long du film, Jacques semble aussi croire qu'hommes et femmes s'opposent naturellement en raison de leur appareil reproductif respectif qui en fait des individus complémentaires. Chronologiquement, cette scène est située juste *avant* la venue de l'ours sur la plage.

Dans la scène immédiatement *après* celle de l'ours, Jacques incite les hommes à s'imposer lorsqu'ils veulent avoir des relations sexuelles. C'est la scène dont nous avons traité plus tôt. Dans l'intrigue, la scène de l'ours se situe donc au centre d'une séquence ponctuée de propos essentialistes et infondés de la part de Jacques, jouant l'aide-psychologue. En étant située entre ces deux scènes, la scène de l'ours permet de discréditer momentanément les propos essentialistes de Jacques qui deviennent beaucoup moins crédibles par la fuite des hommes.

Sur le plan comique, la scène de l'ours fonctionne assez bien selon nous en ridiculisant les hommes de la sorte. Ici, la « théorie de l'incongruité » vient soutenir notre argument sur le comique. En effet, pour qu'une incongruité devienne comique, il doit y avoir une « différence entre ce qui est attendu et finalement reçu » (Dufort 2016, p.12). Dans la scène de l'ours, l'incongruité permet de constater le fondement inexact de certaines attentes à l'égard des genres et comment le renversement de ces attentes peut devenir incongru et comique. Il est nécessaire pour le bien de l'analyse d'inscrire la scène de l'ours à l'intérieur d'une séquence plus longue durant laquelle Jacques démontre son ignorance par rapport aux genres. Cependant, le fait d'inverser les attentes traditionnelles dans le but d'être drôle vient-il également renforcer celles-ci? La nature de ces attentes envers les genres mérite d'être abordée afin de répondre à nos questionnements.

Selon l'idéologie patriarcale, « men are rational while women are emotional » (Connell 2005, p.164). La scène de l'ours démontre pourtant l'inverse, c'est-à-dire des hommes qui ont peur et des femmes qui gardent leur sang-froid et confrontent l'ours de manière rationnelle. Pouvons-nous en conclure que ce renversement permet de déconstruire cette idée défendue par l'idéologie patriarcale? Il faut noter que ce gag se fonde possiblement sur une présupposition essentialiste : dans un système binaire où chaque genre a sa fonction précise, ce sont les hommes qui auraient dû se faire intimidants devant l'ours. Si le gag fonctionne, c'est qu'il se base sur une attente traditionnelle qui est ici renversée au profit d'une manœuvre comique. Il est difficile de dire avec conviction ce qui peut déclencher le rire dans cette scène. Est-ce l'intervention des femmes, la fuite des hommes ou un mélange des deux? Ce qui est certain, c'est que le comique fonctionne au détriment des personnages masculins, qui sont ridiculisés lorsqu'ils prennent la fuite. Par le recours à l'inversion comique, le film parvient à souligner la nature infondée de certaines attentes envers les genres.

L'inversion comique est un vieux procédé utilisé maintes fois dans l'histoire de la comédie. Pensons seulement au court-métrage *L'arroseur arrosé* (Lumière 1895) dont le titre lui-même signale d'emblée l'inversion des rôles. L'inversion dans *De père en flic 2* agit aussi comme une manœuvre permettant « une scène comique en faisant que la situation se retourne et que les rôles soient intervertis » (Bergson 1900, p.44). La scène de l'ours n'aurait probablement pas été aussi drôle si les hommes avaient effrayé la bête en question. Grâce à l'incongruité de la situation pouvant déjouer les attentes du public, il est possible d'y voir là la déconstruction des propos essentialistes de Jacques qui sont discrédités lorsque les hommes prennent la fuite. Toutefois, même si le ridicule est disciplinaire de manière inhérente, il n'affecte le personnage de Jacques que de façon circonstancielle et ne l'empêche pas d'être comique, bien au contraire : sa masculinité vieillissante et ridiculisée contribue à l'inscription du film dans le genre comique.

C'est là que les choses se compliquent : malgré sa ridiculisation, Jacques est tout de même récompensé à la toute fin pour son travail de policier exemplaire, et ce, même par ses plus grand.es détracteurs/euses, alors qu'une fête en l'honneur de sa retraite est organisée (01 :46 :29). Jacques parvient à atteindre une masculinité non-ridicule qui est célébrée et entame une relation avec Pascale (Julie LeBreton), laquelle est considérablement plus jeune que lui et avec qui il a flirté tout au long du film. Rien n'indique si le personnage a compris qu'il est ignorant sur bien des sujets qu'il ne maîtrise pas; tout est bien qui finit bien pour cet homme ridicule. Il est même possible d'y voir là une quête narrative implicite du personnage de Jacques : étant ridiculisé tout au long du film, il se doit d'accéder à une masculinité non-ridicule en faisant la démonstration d'une masculinité héroïque. Cette relation amoureuse qu'il entame avec Pascale participe à légitimer sa masculinité. Même la théorie de l'incongruité ne garantit pas de réelle remise en question de la représentation des genres en misant sur l'inversion des attentes dans le but d'être comique. Le ridicule de Jacques reste comique et circonstanciel, puisqu'à la toute fin, le personnage masculin est célébré malgré tout.

Cela semble contradictoire à bien des égards, mais c'est là aussi le lot de la comédie cinématographique, qui « fonctionne par contradictions, par oppositions, par paradoxes » (Leroux 2013, p.1). *De père en flic 2* est le film le plus récent de notre corpus et ses recours comiques sont probablement plus en vogue avec l'époque. C'est pourquoi le film se plaît à se moquer de Jacques qui encourage le viol et réduit femmes et hommes à n'être que des individus complémentaires aux

« rôles naturels ». Là où *De père en flic 2* se montre plus progressiste, c'est dans la façon qu'il a d'accorder à plusieurs personnages féminins un potentiel comique qui ne dépend pas de leur ridiculisation ou de leur stéréotypisation, comme Suzanne et Marie-Claude. Pour ce qui est de la masculinité, il s'agit de l'exemple le plus ambivalent de notre corpus puisque, d'une part, Jacques est ridiculisé pour ses idées conservatrices et, d'autre part, il sort victorieux des doutes émis à son endroit, notamment par son propre fils Marc.

Il est de notre avis que cette remise en question momentanée et circonstancielle des attentes envers les genres sert davantage les besoins comiques du film, justifiant la ridiculisation de la masculinité vieillissante de Jacques. Le film nous permet de confirmer l'une de nos hypothèses voulant que la masculinité elle-même devienne comique puisque c'est le comportement même de Jacques, en tant qu'homme vieillissant, qui est ciblé par le comique ridiculisant. Bien qu'il ne soit pas si vieux, le film utilise ce sentiment de vieillesse ressentie par le personnage lui-même pour expliquer ses idées conservatrices sur les genres, issues d'une autre époque et d'une vieille mentalité. Le comique dénonce la masculinité de Jacques de façon ponctuelle seulement, comme moyen pour déclencher le rire du public.

Conclusion du chapitre

Il est important à ce stade de revenir sur nos principaux résultats de recherche. Ce chapitre se voulait une exploration des recours comiques en regard des représentations de la masculinité et des genres en général. Parmi nos hypothèses, il y a cette idée selon laquelle l'identité masculine même et les hommes, en tant qu'hommes, deviennent comiques. Nous estimons avoir bel et bien observé ce phénomène au sein des comédies à l'étude. Le lien entre le comique et la masculinité se confirme entre autres par le contraste d'un homme à l'autre, donc d'une masculinité à une autre. Bien que ce soit de manière implicite, les films permettent de révéler la pluralité des identités masculines, le comique comptant sur l'incompatibilité entre certaines masculinités pour parvenir à ses fins. Précisons toutefois comment cette pluralité est souvent réduite à n'être qu'une façon de distinguer les hommes se méritant cette appellation et ceux à qui elle ne s'applique pas. Pensons seulement à Pierrot et Roger dans *Les Boys* qui sont tous deux ridiculisés pour leur dérogation à une « essence » masculine. Cette tendance à l'essentialisation était également l'un des enjeux critiques que nous cherchions à explorer.

L'intention de ce chapitre était de démontrer comment le comique tend à catégoriser les individus de façon binaire en tombant dans des définitions normatives et essentialistes des genres. Nous croyons que cette hypothèse s'est partiellement confirmée, surtout en considérant le rôle des femmes dans les films. D'une part, le personnage de Geneviève (*De père en flic*) devait imiter deux protagonistes masculins et se masculiniser afin de vaguement devenir comique. D'autre part, Josiane (*Les 3 p'tits cochons*) était réduite au stéréotype de femme-objet, suscitant un embarras comique chez le personnage masculin de Mathieu. Dans un cas comme dans l'autre, ces deux personnages de femmes ne peuvent pas exister sans la présence d'un homme et représentent chacune l'objet de leur désir. Il s'agit là de rôles très limités pour les femmes dont le potentiel comique n'est pas comparable à celui des hommes. Même dans *De père en flic 2*, probablement le film le plus ambivalent de notre corpus, il est difficile de dire avec certitude s'il y a une remise en question des attentes traditionnelles envers les genres, puisque le ridicule affectant le personnage de Jacques n'est que situationnel et circonstanciel.

Pour le moment, nous n'avons que des explications partielles à nos nombreux questionnements envers notre corpus de films. Le sujet n'est toutefois pas épuisé et les représentations comiques de la masculinité nous permettent d'aborder un autre aspect que nous jugeons essentiel : la ridiculisation de la masculinité. Le fait que la masculinité devienne un phénomène comique, dont il est encouragé de rire, suscite de nombreuses interrogations. Qu'est-ce que le ridicule, qui semble cibler particulièrement les hommes, nous révèle sur les genres et leurs représentations? Dans les films, le ridicule semble avoir d'autres fonctions qui vont au-delà du comique. Il devient crucial à ce point d'aborder plus en détail la nature de ce phénomène et son rapport aux représentations comiques de la masculinité.

Chapitre 3 : le ridicule comme agent de la « gender police »

Introduction et hypothèses

Le second chapitre de ce mémoire fut l'occasion de constater comment le comique fonctionne notamment grâce à la ridiculisation des personnages masculins et de certains aspects de leurs masculinités traditionnelles. Cette récurrence du ridicule dans les représentations comiques de la masculinité provoque un questionnement quant à sa fonction narrative. Comment expliquer cette récurrence et que révèle-t-elle par rapport aux représentations des genres? Que produit le ridicule par ses représentations de la masculinité? Ce chapitre tentera d'y répondre tout en cherchant à vérifier si la cause de cette tendance à la ridiculisation ne serait pas symptomatique de potentiels discours de « crise de la masculinité ».

Rappelons d'abord comment les personnages masculins parviennent à être comiques grâce à un ridicule circonstanciel et situationnel qui ne les discrédite pas pour autant. Pensons au personnage de Jacques dans *De père en flic 2* (Gaudreault 2017), qui se voit récompensé malgré son ignorance et son insensibilité évidentes. Si le ridicule ne permet pas de remise en question des identités masculines, quels sont ses effets? Ce troisième chapitre cherchera à démontrer en quoi le ridicule n'est pas transgressif dans sa représentation des genres, permettant la reconduction, la réaffirmation et le « recentrement » de représentations traditionnelles de la masculinité. Notre hypothèse est que si le ridicule sert le comique, nous estimons qu'il témoigne également du regard que les hommes portent les uns sur les autres, référant à ce que nous avons mentionné en introduction comme étant la « gender police ».

L'analyse portera notamment sur deux films de notre corpus n'ayant pas encore été abordés, *Horloge biologique* et *Québec-Montréal* (Trogis 2005 & 2002). Dans ces deux films, nous croyons observer une rupture à même la fonction du ridicule, qui penche vers une disciplinarisation visant possiblement à humilier les hommes et leur masculinité. Malgré cette tendance à la dénonciation, nous tenterons de démontrer en quoi ces deux comédies réitèrent des conceptions normatives des genres et de la masculinité.

Dans un premier lieu, il sera question de *Horloge biologique*, dans lequel un parallèle entre la chasse et la drague nous incite à aborder la surveillance entre hommes. Nous y observons

également un accès à la subjectivité des personnages masculins par des moyens proprement cinématographiques qui nous révèle l'intériorité de ces hommes tout en participant à l'aspect comique du film. *Québec-Montréal* nous permettra par la suite d'élaborer sur les rapports coercitifs entre hommes qui mènent à des discriminations basées sur ce que signifie « être un homme ». La représentation du désir masculin hétérosexuel y sera ensuite examinée afin de voir comment elle affecte les relations hommes/femmes dans ce film.

L'objectif de ce chapitre est d'aborder les concepts de « décentrement » et de « recentrement » (Cervulle, Farges & François 2015) par rapport aux représentations ridicules de la masculinité. Pour ce faire, nous nous référerons à un film emblématique de ce phénomène, *Les 3 p'tits cochons* (Huard 2007). C'est sur celui-ci en particulier que portera l'analyse, mais l'intention est de démontrer en quoi il est le représentant d'une tendance que nous observons dans les autres comédies à l'étude. Ce chapitre vise à répondre à notre question de recherche principale de manière plus concluante et c'est en portant attention aux représentations de « masculinités ridicules » que nous y parviendrons.

La drague masculine : l'instinct du chasseur

Mélanie Gourarier émet l'hypothèse selon laquelle la séduction des femmes participe à l'affermissement des liens entre hommes hétérosexuels (2017, p.18). Notre hypothèse est que *Horloge biologique* (Troggi 2005) met l'accent sur la relation entre les hommes plutôt que sur la finalité même de la séduction, c'est-à-dire la rencontre avec une femme. Cette partie vise à démontrer comment la drague affecte surtout l'« homosocialité » (Kosofsky Sedgwick 1985) dans une dynamique compétitive. Pour que cette hypothèse soit envisageable, il faut considérer l'idée d'une surveillance entre hommes pour laquelle les performances masculines sont jugées selon leur adhérence à des normes traditionnelles.

Rappelons avant tout que le film porte sur trois protagonistes, Paul (Pierre-François Legendre), Seb (Jean-Philippe Pearson) et Fred (Patrice Robitaille), et leur rapport à la paternité, le thème central de *Horloge biologique*. Paul attend un enfant; sa copine Isabelle (Catherine Proulx-Lemay) est enceinte. Fred quant à lui n'en veut pas malgré l'insistance de Marie (Geneviève Alarie), dont la patience atteint ses limites. Au sein de ce trio, seul Seb a déjà un jeune enfant avec sa conjointe, Justine (Julie Perrault). C'est la situation de ce dernier que nous jugeons la plus

pertinente dans le cadre de notre analyse. La mise-en-scène et le scénario seront étudiés dans les scènes impliquant le personnage de Seb afin de comprendre comment son rôle de père affecte sa relation avec ses amis et son rapport à la drague.

Dans l'introduction du film, des hommes de Cro-Magnon d'abord las et ennuyés remarquent au loin un troupeau de mammouths qu'ils vont immédiatement chasser. Ils insistent brièvement auprès d'un des leurs afin qu'il se joigne à eux, mais celui-ci ne peut pas puisqu'il a un enfant dans les bras (00 :00 :33). Déjà, le film représente la chasse comme une pratique rassembleuse pour les hommes. Par le cri désespéré du personnage avec l'enfant dans les bras, le film insiste sur l'importance de la chasse comme activité « entre hommes », et la déception qui s'en suit pour celui qui ne peut y prendre part. Pour l'instant, l'emphase est mise sur cette pratique comme activité masculine qui permet à ces hommes de se retrouver entre eux.

L'instant d'après, le film exécute une ellipse temporelle et nous transporte aux temps modernes durant une partie de balle molle (00 :04 :28). Seb est au bâton, sous les regards perplexes de ses coéquipiers qui doutent de ses capacités. Lorsque la balle lui est lancée, Seb n'arrive pas à la frapper et il est retiré du match. Le doute à l'égard de Seb avant même qu'il s'exécute peut déjà être considéré comme un indice. Le public en vient à comprendre qu'il est le père d'un bébé qui commence à faire ses nuits, expliquant son manque de sommeil qui affecte ses capacités athlétiques. Beaulieu nous offre ici une pertinente description de ce personnage :

Sébastien, déjà père d'un poupon, cherche à concilier son ancienne vie avec ses chums qui lui manquent et son rôle de nouveau « bon » père. La satisfaction qu'il retire de sa bonne conduite comme père ne parvient pas à compenser complètement les sacrifices qu'il doit faire avec ses chums dans ses loisirs. (2017, p.141)

En effet, Seb est représenté comme un homme qui prend à cœur son rôle de père, mais qui peine à socialiser comme il le souhaite avec ses amis. On peut en déduire qu'il représente l'homme de Cro-Magnon qui ne pouvait pas se joindre à la chasse plus tôt dans le film. Ce parallèle d'un personnage à l'autre, c'est-à-dire de l'homme de Cro-Magnon à Seb, semble vouloir indiquer que la vie de père n'est pas idéale pour tous les hommes.

C'est pourquoi Seb se montre déçu lorsque ses amis lui annoncent que le voyage annuel de chasse sera à l'Île d'Anticosti, nécessitant une contribution financière importante qu'il ne peut se permettre, en raison de ses obligations familiales (00 :41 :23). Lorsqu'il en parle à sa conjointe, il exprime sa déception en rappelant qu'un tel voyage représente le « rêve de tous les chasseurs », ce

à quoi elle ne peut s'empêcher de rire (00 :49 :44). Justine lui rétorque d'un ton moqueur « ben t'es pas un chasseur ». Légèrement offusqué, Seb prétend au contraire en être un et insiste pour être reconnu de la sorte. Selon nous, le désir de chasser est représenté comme quelque chose d'inné aux hommes, comme une part intégrante de leur nature. Cette observation est renforcée par le parallèle entre les hommes des cavernes et les moments durant lesquels les amis se retrouvent entre eux, par exemple à la partie de balle molle.

Traditionnellement, la chasse représente un espace de rituel où les hommes espèrent arriver à une complicité masculine. Nous partageons l'avis de David Gilmore qui se montre méfiant à l'égard de ces théories soutenant que les hommes d'aujourd'hui y sont prédisposés à cause de sa nécessité d'autrefois (1992, p.24). Il ajoute que les hommes développent certaines complicités entre eux sans avoir à chasser ou à faire la guerre, « and yet men are today concerned about demonstrating manhood » (Gilmore 1992, p.25). Dans *Horloge biologique*, nous sommes d'avis que les personnages masculins sont également désireux de faire la démonstration de la validité de leur adhérence au genre masculin. C'est justement le cas de Seb qui tient à être reconnu comme un chasseur malgré la moquerie de sa copine à son égard. Dans ce film, la chasse devient une façon de démontrer la légitimité de sa masculinité en tant qu'homme, même si elle n'est visible en soi que dans la scène d'introduction.

À défaut de pouvoir participer au voyage de chasse, Seb va pallier ce qui lui apparaît comme une incapacité à faire la démonstration d'une masculinité légitime par l'entremise d'une compétition avec un personnage secondaire, surnommé Gosselin (Hugo Giroux). Celui-ci se veut en quelque sorte le « mâle alpha » de son groupuscule masculin, l'homme viril misant sur une assurance arrogante pour aborder les femmes. Tout au long du film, il se vante d'avoir couché avec près de cent femmes, ce qui n'est pas sans impressionner Paul qui peine à atteindre le « glorieux » plateau des trente. Comme Paul n'a aucun moyen de vérifier si les dires de Gosselin sont véridiques, il se montre admiratif lorsque son ami lui raconte ses différentes aventures. Gosselin représente « la *grande gueule* qui incarne parfaitement le stéréotype de l'homme qui cumule les conquêtes » (Beaulieu 2017, p.144). Seb n'est pas aussi admiratif que Paul à l'endroit de Gosselin, qu'il trouve vulgaire à certains égards.

Ces deux personnages masculins diffèrent sur plusieurs points qui méritent d'être soulignés. Gosselin est célibataire et sa situation lui convient parfaitement puisqu'il se vante de vivre

pleinement ses aventures sexuelles. Il en est tout autrement pour Seb qui a de nombreuses obligations familiales. Une friction entre ces deux personnages aux priorités diamétralement opposées est donc à prévoir. Bien qu'ils soient amis, le personnage de Gosselin peut être considéré comme celui d'un « antagoniste » vis-à-vis Seb. Pour Chion, l'antagoniste se définit comme « un ennemi, un opposant, un vilain qui est antagoniste aux désirs, à la quête, à la survie ou à la tranquillité du héros » (1985, p.134).

Cette tension entre les deux personnages atteint son point culminant lors d'une sortie en ville pendant laquelle nous assistons à l'échec de drague de Gosselin. La caméra adopte le point de vue de Seb et Fred observant leur ami au loin qui échoue dans sa tentative de séduction. Son échec leur permet de se moquer de lui, vu sa vantardise habituelle qui devient suspecte dans les circonstances (01 :06 :23). Cet « embarras » deviné chez Gosselin fait écho à la fonction que lui attribue Michael Billig : « Embarrassment may be painful for the one who is embarrassed, but it is frequently funny to onlookers. Tricky situations provide the subject matter for comedies [...] The audience enjoys the discomfort of the characters » (2005, p.222). En échouant à sa tentative de drague, Gosselin devient la cible du ridicule, ici souligné par son embarras face à ses amis qui se moquent de lui. Cela témoigne non seulement du spectre du ridicule, mais également de la « gender police » par le regard amusé des personnages masculins qui jugent de la performance de leur ami. Seb y voit là l'occasion rêvée pour se venger de Gosselin par son humiliation.

Ce dernier se lasse rapidement d'être la cible du ridicule de ses deux amis et s'en prend à Seb, question de regagner son honneur perdu en lui rétorquant : « la seule femme que t'as pognée, il a fallu que tu lui fasses un kid pour être sûr qu'elle te rappelle le lendemain matin » (01 :07 :26). Insulté par la réaction excessive de Gosselin, Seb décide de « partir à la chasse » : il va voir les filles que son ami n'a pas su aborder adéquatement et réussit là où ce dernier a échoué. Son attitude désobligeante va pousser Seb à agir de façon contraire à ses habitudes. Selon Knuttila, « the gender practice unfolds in the presence of, or under the gaze of, other men » (2016, p.73). Tout au long du film, comme Seb ne peut performer la masculinité comme il le voudrait en raison de ses engagements familiaux, il décide de compenser en allant draguer de façon à humilier et ridiculiser davantage Gosselin. Ce désir de draguer apparaît comme une nécessité pour ces hommes, une activité qu'ils se plaisent à faire entre eux. Cette pratique agit comme une façon pour ces derniers de remplacer la chasse; les femmes à séduire devenant leurs « proies ». Le défi que représente la

séduction d'une femme est garant d'une masculinité forte et conquérante aux yeux de ces personnages masculins. Comme c'est le cas traditionnellement avec la chasse, la drague représente pour Seb l'occasion de démontrer à ses amis qu'il est toujours bel et bien un « homme », malgré son rôle de père.

Pour Gourarier, ce désir hétérosexuel et masculin se manifestant par la drague « invite à déplacer la problématique des relations hommes/femmes vers les relations de pouvoir qui s'exercent d'hommes à hommes » (2017, p.18). Dans *Horloge biologique*, le succès ou l'échec de la drague vient d'abord affecter les rapports entre hommes, dans un esprit compétitif et « performatif » (Butler 1990), propre à une masculinité traditionnelle. La séduction devient une méthode prisée dans le but de démontrer la légitimité de sa masculinité aux yeux des autres hommes dans ce film et elle remplace la chasse comme processus d'affirmation masculine. Le parallèle entre l'homme de Cro-Magnon des premières minutes du film et le personnage de Seb devient alors plus qu'évident. Plutôt que de crier au désespoir comme il le fait dans la première scène, Seb peut maintenant prendre part à cette partie de « chasse », ici représentée par la drague. Il n'aura plus à subir les représailles de ses amis, puisqu'il a su leur démontrer qu'il pouvait toujours être considéré comme un homme.

La théoricienne Eve Kosofsky Sedgwick utilise le terme « homosocial » pour définir la particularité de certains regroupements exclusivement masculins. Selon elle, ce phénomène produit des techniques sociales par lesquelles les hommes vont consolider leurs liens avec d'autres hommes « and this often happens by way of female love interests » (citée dans Hickey-Moody & Laurie 2016, p.218). C'est aussi ce qu'affirme Gourarier puisque la séduction, tel qu'elle est représentée dans *Horloge biologique*, affecte d'abord les personnages masculins dans leur relation avec d'autres hommes.

En insistant autant sur le parallèle entre la chasse et la drague, le film semble suggérer une certaine « essence » masculine. Ces deux pratiques dans le film répondent à des besoins qui sont représentés comme étant innés aux hommes. À notre avis, cette tendance tombe dans le piège du « déterminisme biologique », attribuant des rôles « naturels » aux genres.⁹ Connell est d'ailleurs

⁹ Il a d'ailleurs été démontré que les femmes participaient activement à la chasse à une certaine époque et que l'inégalité entre les sexes n'est arrivée que plus tard. Voir à ce sujet Devlin 2015 : <https://www.theguardian.com/science/2015/may/14/early-men-women-equal-scientists>

sceptique à l'égard des théories réductionnistes voulant justifier certains comportements chez les hommes par leur bagage génétique :

According to these theorists, men's bodies are the bearers of a natural masculinity produced by the evolutionary pressure that have borne down upon the human stock. We inherit our masculine genes tendencies to aggression, family life, competitiveness, political power, hierarchy, territoriality, promiscuity and forming men's club [...]. (2005, p.46)

Cette idée de « men's club » semble bien se retrouver dans cette comédie et sa représentation d'une fraternité masculine où la surveillance permet une hiérarchie au sein des relations entre hommes. Même si la chasse n'est pas visible en soi dans *Horloge biologique*, elle représente sans contredit un intérêt partagé par les personnages masculins. Elle devient une sorte d'idéal pour ces hommes qui veulent se retrouver entre eux afin de satisfaire leur désir d'agressivité et de compétition dans un contexte homosocial. Faute de pouvoir chasser, ils vont draguer dans le but de valider leur masculinité aux yeux des autres hommes sans quoi, le spectre du ridicule les hante, comme ce fut le cas avec Gosselin.

Le parallèle entre la chasse et la drague souligne l'importance pour ces hommes de se retrouver entre eux dans un esprit compétitif où la surveillance est de mise. Nous estimons que le ridicule se fait le complice de cette surveillance puisqu'il est l'instance par laquelle le bienfondé de la masculinité est validé ou non et il témoigne de cette « gender police ». Gourarier juge que dans un contexte traditionnel et viril, « la séduction des femmes apparaît comme un moyen pour créer et renforcer le lien entre les hommes » (2017, p.104). Pour les personnages masculins de *Horloge biologique*, la drague devient une façon de performer le genre masculin sous le regard des autres qui jugent de leur performance afin de pallier un désir supposément inné, celui de la chasse. Même Seb, qui se présente comme le plus responsable parmi ses amis, en vient à commettre l'adultère dans le but de prouver la légitimité de son statut d'« homme ». Cette représentation de la masculinité semble suggérer que les hommes sont des « victimes » de leur bagage génétique, pouvant agir comme discours soulignant l'incompatibilité entre la norme de la famille/du couple et celle des amis.

Subjectivités masculines et rôles des femmes

Tour à tour, les trois personnages principaux de *Horloge biologique* se font prendre pour leurs erreurs de conduites par leurs conjointes respectives, ce qui accentue l'impression de ridicule qui leur colle à la peau. Avant d'en arriver là, le film nous offre un accès à l'intériorité des

personnages masculins de façon à partager leurs sentiments par rapport à leur couple et à la paternité. Cette subjectivité masculine nous révèle des éléments clés de la perception de ces hommes envers leurs femmes/conjointes. Pour le démontrer, nous analyserons quelques scènes tirées de l'imagination de l'un de ces protagonistes, Paul. Même si le ridicule dans ce film souligne la toxicité de certaines relations entre hommes, notre hypothèse suggère qu'il tend tout de même à catégoriser les individus selon leur sexe dans une dynamique essentialiste. Il est essentiel de s'interroger sur cette tendance du film à se concentrer presque exclusivement sur le point de vue des hommes, malgré leur ridiculisation omniprésente.

Avant toute chose, notons comment le rapport à la paternité est un thème central du film. Celui-ci tourne autour de trois protagonistes et sur comment ils vivent le rôle qui est attendu d'eux. Parmi ces trois amis, le personnage de Paul s'apprête à devenir papa, sa conjointe Isabelle étant enceinte. Quelques scènes fantasmées par ce personnage masculin suggèrent qu'il ne prend pas au sérieux les responsabilités de son futur rôle de père, nous incitant à analyser leur mise-en-scène afin de comprendre ce qui est en jeu.

Dans l'une de ces scènes, située dans une salle d'opération, Paul tient la main d'Isabelle qui accouche douloureusement, alors que le couple est entouré d'infirmières (00 :21 :35). À la vue de sa copine qui souffre, Paul est inquiet, son regard alternant entre elle et les moniteurs de fréquences cardiaques. Peu à peu, le rythme des battements sur l'écran des appareils se transforme en rythme musical. C'est alors que Paul remarque l'une des infirmières, qui retire son masque pour lui faire un clin d'œil. Il est d'abord perplexe, mais une autre infirmière le ramène à l'ordre : « Ton 5 à 7, Paul ». À cette mention, Paul panique et regarde l'heure sur une horloge. Une musique propice à une sortie en boîte de nuit se fait entendre et tout d'un coup, les tenues des infirmières deviennent beaucoup plus révélatrices, leur décolleté étant mis en évidence. Elles se mettent à danser et offrent un verre à Paul, d'abord confus, mais qui accepte volontiers, sous le regard d'Isabelle toujours couchée et dont le visage traduit à la fois la douleur et la confusion. Voyant l'enthousiasme exagéré sur le visage de Paul, on en déduit qu'il redoute le moment où il devra se passer de ses 5 à 7 pour s'occuper d'un enfant. La scène se termine par un gros plan de sa copine disant « arrête de sortir! » tout en regardant directement dans l'objectif de la caméra. Par après, Paul se réveille avec Isabelle à ses côtés, confirmant qu'il ne s'agissait que d'un rêve.

Grâce à cette scène, le public est informé des craintes de Paul quant au moment où il deviendra père. Selon Chion, l'identification est facilitée par l'accès à l'intimité d'un personnage, ce qui nous donne l'impression de partager son point de vue (1985, p.161). Quoi de plus intime que l'accès aux fantasmes mêmes d'un personnage? Cette crainte du personnage masculin, suscitée par l'arrivée prochaine de son enfant, nous est exprimée par l'identification à son point de vue. La mise-en-scène de ce fantasme en vient presque à nous faire oublier la présence d'Isabelle dans la salle.

Dans cette scène, la caméra partage le point de vue du personnage masculin. Cela s'explique par le positionnement de la caméra et de ses mouvements, qui selon Bordwell et Thompson, peuvent nous inviter à voir les événements du film « "through the eyes" of a character » (1986, p.196). Notons que les infirmières regardent directement dans l'objectif de la caméra, suggérant qu'il s'agit du regard de Paul. En usant de ce procédé, le film partage les sentiments intérieurs du personnage masculin, pour qui l'accouchement et sa préparation n'apparaissent pas comme des priorités. Le gros plan sur le visage tordu d'Isabelle qui lui ordonne d'arrêter de sortir en serrant les dents insinue potentiellement qu'elle représente un obstacle aux yeux de Paul, un frein à son émancipation. Dans ce chapitre, il a été question de la drague comme façon pour les hommes de palier au désir « inné » de la chasse. Dans cette logique argumentative, si cette activité représente pour les protagonistes une façon de s'épanouir dans un contexte homosocial, Isabelle représente une entrave à cet épanouissement en voulant empêcher Paul de sortir et de draguer comme bon lui semble.

Dans une autre scène, Paul et Isabelle mangent dans un restaurant (00 :32 :05). Lorsqu'Isabelle s'apprête à se servir une autre coupe de vin, Paul tente de l'en empêcher puisqu'elle est enceinte et il se réfère au livre pour les futurs parents qu'elle lui a suggéré de lire. Celle-ci, plutôt que de l'écouter, préfère l'infantiliser et fait à sa tête. Isabelle s'enquiert ensuite auprès de Paul (00 :33 :50) : « Depuis un bout, j'ai l'impression que tu me transfères toutes tes angoisses. Plus je deviens enceinte, plus t'as l'air de paniquer. Y a-tu quelque chose qui va pas? ». Il hésite un moment, mais finit par lui rétorquer : « Oui. Je m'inquiète pour le bébé, mais pas juste ça. Voistu, en faisant un enfant avec toi, si je veux une famille fonctionnelle avec des bonnes valeurs pis toute le kit, ben je suis pogné pour coucher juste avec toi, pour le restant de mes jours ». Isabelle écoute sans broncher dans un contrechamp cette réponse honnête. Paul ajoute : « Rien que depuis

qu'on est rentrés dans le resto, il y a au moins trois filles avec qui je coucherais *drette* là ». Les femmes en question sont filmées l'une à la suite de l'autre dans un plan-séquence, chacune démontrant un intérêt à l'endroit de Paul. Comme celles-ci regardent l'objectif, nous en déduisons que ce plan-séquence reproduit à nouveau le point de vue du personnage masculin. Une fois de plus, cela permet l'identification à Paul. Sur un ton compréhensif tout en souriant, Isabelle se veut rassurante : « Inquiète-toi pas avec ça, je le sais que je vais vieillir pis devenir grosse, ça fait que tu iras coucher avec d'autres filles de temps en temps. Ce qu'on sait pas, ça fait pas mal. T'es un gars après tout, vous êtes faits comme ça, on peut pas vous en vouloir » (00 :34 :44).

En guise de réaction, Paul esquisse un sourire béat traduisant une immense satisfaction. Il devient évident qu'il s'agit en fait d'un fantasme, puisqu'après tous ces aveux, Isabelle insiste de manière autoritaire auprès de son amoureux : « Paul, réponds », le sourire accommandant qu'elle affichait ayant complètement disparu. Il s'agit là de l'indicateur qui confirme que la scène était tirée de l'imagination du personnage masculin, qui se contente de répondre que tout va bien sans chercher à développer. Ce genre de fantasme lui permet de mieux composer avec la réalité de sa situation et facilite l'identification du public à ses angoisses existentielles. C'est ce que Beaulieu considère dans plusieurs films comme étant le « masculinocentrisme » :

[...] la perspective narrative portée par le méganarrateur est masculinocentriste. Autrement dit, le point de vue de l'histoire à raconter est de genre masculin. L'intérêt du récit pointe vers les hommes, leurs quêtes, leurs rêves, leurs fantasmes, leurs difficultés, leurs émotions, leurs valeurs et leurs transformations. (2017, p.225)

L'accès à la subjectivité des personnages masculins dans *Horloge biologique* tend aussi à en faire un film masculinocentriste. Pour Beaulieu, le problème ne réside pas dans ce choix narratif en soi, mais plutôt dans sa réitération constante dans la production québécoise, au détriment de perspectives féminines et féministes (2017, p.225-226). Quant à lui, Jeff Hearn estime que l'invisibilisation des femmes dans les discours sur la masculinité représente un risque : « an overemphasis on masculinity [...] can lead to a redefinition of men as victims of historical, cultural, and gendered processes, to which men are bound » (1996, p.203). *Horloge biologique* dépeint aussi Paul comme un homme « victime » de ses pulsions sexuelles qui sont incompatibles avec la norme stable du couple et la monogamie qui la définit.

Ajoutons que la structure narrative n'incite pas l'empathie à l'égard d'Isabelle, puisque celle-ci est représentée comme celle qui fait entrave à l'épanouissement du personnage masculin.

Le public n'a pas vraiment accès au point de vue d'Isabelle, si ce n'est que par quelques commentaires désobligeants qu'elle formule à l'endroit de Paul. Elle devient donc un personnage désagréable et antipathique. Son désir diminuant pour Isabelle et sa grossesse est symptomatique d'une obsession de Paul : coucher avec une trentième femme afin de valider sa virilité avant de devoir se soumettre aux obligations du rôle de père.

Tel que mentionné précédemment, Paul est admiratif à l'égard de Gosselin et de ses exploits sexuels. Contrairement à Seb, il semble voir Gosselin comme un modèle à imiter, un exemple de masculinité conquérante. C'est chez ce personnage secondaire qu'il va trouver la motivation nécessaire pour passer à l'acte, c'est-à-dire commettre l'adultère. La scène du souper vient corroborer cette hypothèse, même s'il n'y est pas question de Gosselin, mais plutôt des désirs de Paul qui ne sont pas comblés. Le fait d'avoir des désirs pour d'autres femmes tout en étant dans une relation monogame n'a rien d'inusité en soi. C'est plutôt le manque induit par les contraintes du couple et de la famille qui affecte la trame narrative de Paul. Il peut s'agir là d'une intrigue secondaire, qui permet de « renforcer l'idée principale autour de laquelle tourne le récit, en l'illustrant d'une autre façon que ne le fait l'intrigue principale » (Chion 1985, p.78). Celui-ci tente le tout pour le tout et s'inspire de Gosselin afin de coucher avec une trentième femme avant de devenir père.

Ce faisant, Paul est représenté comme étant coincé entre deux normes : celle du couple et de la famille en opposition avec celle de sa « gang de chums » (Beaulieu 2017). Comme Gosselin représente un modèle de masculinité conquérante aux yeux de Paul, ce dernier va tromper Isabelle dans l'intention d'accéder à une configuration de la masculinité qui lui convient davantage. Gosselin devient un accessoire à la quête narrative de Paul, qui cherche à composer avec deux normes oppositionnelles et incompatibles. Selon nous, le ridicule observé dans la mise-en-scène de ses fantasmes vient souligner l'incompatibilité de ces deux facettes de Paul, suggérant une crise identitaire chez ce personnage masculin. Plutôt que de s'en tenir à son rôle de père à venir, Paul préfère finalement adhérer à une variation de la masculinité pour laquelle les conquêtes sexuelles représentent une récompense plus valorisante. Il refuse ce qui est attendu de lui en allant à l'encontre de cette « horloge biologique » et opte pour la satisfaction de ses fantasmes.

Dans l'article « Lad flicks », les auteur.es prétendent que dans les films de leur corpus, « the source of dramatic tension and humor is the protagonists' struggle with competing definitions of

what it means to be a man and their own ability to live up to that category » (2011, p.37). Ces définitions contradictoires de ce que signifie « être un homme » affectent également Paul, qui va opter pour une variation de la masculinité plus traditionnelle et égoïste, à l'insu d'Isabelle. C'est ce qui mène à leur rupture lorsqu'elle réalise qu'il l'a trompée. Cherchant à se défendre, Paul devient ridicule dans ses explications, amenant Isabelle à le mettre à la porte (01 :15 :51). La mise-en-scène de ses fantasmes participe à la ridiculisation de ce personnage masculin pris au piège entre deux normes incompatibles. Précisons qu'il ne s'agit pas d'un ridicule comique, l'aspect dénigrant prenant le dessus pour souligner la déviance de Paul par rapport à la norme du couple et de la famille. Il y a toutefois un paradoxe dans cette façon de représenter les facettes oppositionnelles de la masculinité de Paul.

À la toute fin, Paul se rend à l'hôpital et va tenter une réconciliation en offrant une peluche à Isabelle pour leur nouvel enfant (01 :34 :10). C'est une infirmière qui transmet le message de Paul à Isabelle, mais celle-ci refuse catégoriquement de le voir. Lorsque l'infirmière l'informe de la réponse d'Isabelle, Paul quitte l'hôpital, affichant un sourire satisfait et « se retrouve dégagé des responsabilités dont il ne voulait pas, et ce, avec la bénédiction de la mère de son fils. [...] Paul rejette la norme du couple et de la paternité avec facilité et soulagement » (Beaulieu 2017, p.145). Pour lui, Isabelle représente la norme sociale qu'est la famille. Ses amis, en particulier Gosselin, représentent la persistance de masculinités traditionnelles et compétitives auxquelles Paul préfère finalement s'identifier.

Cet accès à la subjectivité du personnage de Paul lui permet tout de même une complexité et une profondeur psychologique qui ne s'appliquent pas à sa conjointe et la future mère de son enfant. Comme le ridicule affecte principalement les hommes dans ce film, il vient opérer une différenciation binaire entre hommes et femmes. En plus d'Isabelle, les autres personnages féminins veulent aussi tous un enfant alors que les personnages masculins ont un rapport plus complexe à la paternité. C'est ce qui peut expliquer le titre du film qui apparaît réducteur et simpliste à l'égard des femmes. Celles-ci y « représentent aussi la morale, cette ligne de conduite à observer qui, conséquemment, met en évidence la déviance des hommes » (Beaulieu 2017, p.103). Même si Paul est puni par Isabelle pour avoir enfreint les règles sociales de la monogamie et de la famille, le ridicule ne l'empêche pas de s'épanouir, bien au contraire, puisqu'il n'aura pas à « subir » les responsabilités qu'implique la paternité. En soulignant la déviance de Paul, le

ridicule participe également à « l'accentuation des différences » (Guionnet & Neveu 2009, p.188) entre les femmes et les hommes, un phénomène symptomatique d'un discours de « crise de la masculinité ».

Si *Horloge biologique* dépeint effectivement la masculinité de Paul comme étant « en crise », la trame narrative lui permet tout de même d'accéder à une norme masculine qui le satisfait davantage, celle de l'homme conquérant. Pour Dupuis-Déry, selon le discours masculiniste, la supposée « crise de la masculinité » serait le fruit d'une menace représentée par les femmes ou par les féministes (2012, p.69-70). Il ajoute que « le discours contemporain de la "crise de la masculinité" est l'occasion de critiquer les féministes [...] tout en justifiant la (ré)affirmation d'une masculinité conventionnelle » (2012, p.70). Nous sommes d'avis que la logique narrative du film de Trogi abonde dans le même sens. C'est ce qui explique pourquoi Paul décide de tromper Isabelle et se tourne vers une masculinité conventionnelle, refusant ainsi le rôle de père qui était attendu de lui.

À la lumière de cette analyse des relations entre hommes et femmes, il devient maintenant pertinent de voir comment Trogi représente la « complexité » des relations masculines dans son autre film de notre corpus, en l'occurrence *Québec-Montréal* (2002). L'objectif est de démontrer en quoi ses deux films s'inscrivent dans des pièges de représentations traditionnelles des genres, pouvant contribuer à ces discours de « crise de la masculinité ».

***Québec-Montréal* : homosocialité et rapports de pouvoir**

Antérieurement, nous avons mis en lumière comment le comique dans les films à l'étude provient notamment de confrontations entre des masculinités à première vue incompatibles. Mis à part la fonction comique de telles représentations de la masculinité, qu'est-ce que ce phénomène révèle par rapport aux relations masculines? Nous tâcherons d'y répondre par une analyse des dialogues dans le film *Québec-Montréal* (Trogi 2002). Notre hypothèse est que ces dialogues témoignent d'une hiérarchisation à même les rapports entre les personnages masculins. Afin de valider cette hypothèse, nous effectuerons également l'analyse du montage d'une scène en particulier. Puisque les masculinités sont le produit de « constructions fondamentalement relationnelles » (Forth 2011, p.149), cette section vise à examiner comment s'opèrent les discriminations au sein des relations masculines et la fonction du ridicule à l'intérieur de celles-ci.

Il faut réitérer ici en quoi l'identité masculine peut prendre une infinité de formes et varie grandement d'un individu à l'autre. Toutefois, plusieurs normes circulent et le fait de dévier de celles-ci peut justifier la ridiculisation et la moquerie.

Parmi les multiples histoires observées dans *Québec-Montréal*, il y a celle de trois amis en route vers l'aéroport de Montréal pour aller en vacances à Cuba. Au début du film, Rob (Patrice Robitaille) et JP (Jean-Philippe Pearson) rejoignent Rivard (Stéphane Breton) à son domicile en taxi. Arrivés à destination, un plan des deux personnages qui regardent dans une même direction en hors-champ suggère qu'ils ont vu quelque chose, ou quelqu'un, qui les laisse d'abord perplexes (00 :04 :05). Le contrechamp nous permet de voir Mylène (Brigitte St-Aubin) à partir du point de vue des deux hommes, à qui elle sourit lorsqu'elle les remarque en allant vers sa voiture. Comme JP panique légèrement, Rob le ramène à l'ordre en lui suggérant de se calmer et de mettre son plus beau sourire, lui rappelant en quoi « Mylène, c'est une professionnelle ». Lorsqu'ils sortent du taxi, ils vont saluer Mylène qui se montre chaleureuse envers les deux hommes. Ceux-ci la regardent avec admiration alors que les trois ont une conversation en apparence banale. Il y a quelque chose de suspect dans la façon qu'ils ont de la regarder, jusqu'à ce qu'elle quitte pour aller travailler tandis que Rivard les rejoint.

Plus tard, sur la route, JP et Rob interrogent Rivard sur la présence de Mylène à son domicile (00 :16 :35). Il leur explique qu'ils ont recommencé à se fréquenter, malgré ce qu'il a dit sur elle dans le passé; Rivard et Mylène ont formé un couple pendant quelques années pour ensuite rompre et éventuellement revenir ensemble. JP en vient à demander à son ami s'il est au courant de ses aventures avec d'autres hommes durant la période pendant laquelle ils étaient séparés (00 :17 :15). Un changement de plan sert ici d'indice lorsque Rob se tourne à l'arrière pour sévèrement regarder JP sans rien dire. Rivard mentionne qu'il préfère ne pas le savoir, ajoutant que lui-même a couché avec d'autres femmes lors de leur séparation. C'est là que Rob en vient à dire qu'il n'y a pas de comparaison à faire entre la situation d'un homme et celle d'une femme. Il s'explique en mentionnant sa « théorie de la réception » (00 :18 :19), dont l'évocation initiale n'est pas sans susciter la curiosité de ses amis. Afin de vulgariser, il pose à ses deux camarades la question suivante : « Qu'est-ce qui est le plus impliquant? C'est-tu d'être en visite chez quelqu'un ou de recevoir du monde à la maison? ». Sa « théorie » stipule que l'homme peut garder une distance par rapport à ce qu'il fait grâce à son pénis, ce qui fait défaut aux femmes. Pour Rob, « la fille n'a

aucune distance par rapport à ce qui se passe, ce qui fait d'elle quelqu'un d'impliqué », d'où la comparaison avec la personne qui reçoit des gens chez elle pour un repas.

Rob va ensuite produire une analogie douteuse sur les différences entre les hommes et les femmes. Celles-ci n'auraient supposément pas la distance nécessaire par rapport à leurs relations sexuelles, puisqu'elles sont l'« hôte » lors du coït (dans un rapport hétérosexuel). Une introspection s'en suivrait, menant les femmes à tomber plus facilement en amour, même après une simple « histoire de cul ». Pour l'instant, la fonction du dialogue est « de caractériser le personnage qui parle [Rob], mais aussi celui qui l'écoute » (Chion 1985, p.83). Bien que Rivard adhère aux propos de Rob, JP n'hésite pas à décrier l'absurdité de cette comparaison. Au-delà de l'aspect hétéronormatif de cette démonstration, l'échange entre JP et Rob mérite d'être scruté plus en détail de façon à voir comment s'opèrent les dynamiques de pouvoir entre hommes dans un contexte homosocial.

Comme JP émet un doute sur sa théorie de la réception, il se voit devenir la cible de Rob. Celui-ci rétorque à son ami « Toi JP tu peux pas comprendre parce que...t'as un côté fille plus développé » (00 :20 :13). Il est déjà possible d'en déduire que Rob a une idée bien précise des rôles sexuels et qu'il perçoit femmes et hommes comme étant complémentaires l'un à l'autre, schéma dans lequel les hommes sont supérieurs aux femmes. S'étant autoproclamé expert sur les différences entre les sexes, Rob se permet de souligner en quoi la susceptibilité et la sensibilité de JP sont incompatibles avec les « bas instincts mâles » qu'il semble considérer comme naturels chez les hommes. Selon nous, c'est à ce moment exact que la dénigration masculine débute, même si elle fonctionne sur un ton comique. Gilmore argue à cet effet que malgré les standards souvent sexualisant attendus des femmes dans une société genrée, « rarely is their right to a gender identity questioned in the same public, dramatic way that it is for men » (1990, p.11). Dans cette scène, Rob décide de ce qui est normal ou non chez les hommes et questionne la légitimité de la masculinité de JP.

Par sa façon de décrire femmes et hommes comme étant complémentaires et par ses attaques répétées à l'endroit de JP, Rob peut représenter une variation de la « masculinité hégémonique ». Notons que celle-ci ne peut être considérée comme une véritable norme, mais plutôt comme une référence par rapport à laquelle plusieurs hommes se situent. Il est difficile d'établir avec certitude

ce que représente la masculinité hégémonique, qui peut toujours être contestée. Connell insiste sur l'aspect normatif de cette variation idéalisée de la masculinité :

Hegemonic masculinity was distinguished from other masculinities, especially subordinated masculinities. Hegemonic masculinity was not assumed to be normal in the statistical sense; only a minority of men might enact it. But it was certainly normative. It embodied the currently most honored way of being a man, it required all other men to position themselves in relation to it, and it ideologically legitimated the global subordination of women to men. (2005, p.832)

Il est possible de considérer les relations entre hommes de manière coercitive pour lesquelles certaines masculinités sont « subordonnées » à un idéal normatif représenté par la masculinité hégémonique. Même s'il ne s'agit pas d'une norme à proprement parler, cette variation dominante de la masculinité est à l'origine des remises en question de l'appartenance au genre masculin, et agit comme « the standard against which men are judged as more or less worthy of manhood status » (Schwalbe cité dans Knutilla 2015, p.142).

C'est ce que nous semblons observer dans les échanges entre Rob et JP, pour lesquels ce dernier devient la cible de discriminations. Selon nous, cette hiérarchisation est liée directement à sa façon même d'incarner le genre masculin. Précisons que la masculinité hégémonique ne nécessite pas une quelconque forme de violence à l'intérieur de rapports homosociaux : « It is the successful claim to authority, more than direct violence, that is the mark of hegemony » (Connell 2005, p.77). Par cette façade d'homme viril et sa dénonciation à l'endroit de JP, Rob tente de s'imposer comme une référence sur les rôles sexuels. Puisque Rivard adhère à sa théorie de la réception, il lui confère une autorité sur le sujet et légitimise sa démonstration douteuse sur les genres, au détriment de JP qui n'est pas d'accord avec ses deux amis. La prétention de Rob le pousse à émettre un doute sur la masculinité de son ami en insistant sur son « côté fille plus développé » en raison de sa sensibilité qu'il juge être anormale pour un homme. Il estime que c'est ce comportement hors-norme qui l'empêche de saisir les « subtilités » de sa théorie.

Finalement, on nous révèle que c'est la tendance de JP à tomber rapidement en amour qui en fait la victime des attaques de Rob. Tout au long du film, JP persiste à croire qu'il y a eu des « étincelles » entre Mylène et lui lors d'un *trip à trois* auquel il a pris part avec elle et Rob, alors que celle-ci et Rivard étaient séparé.es. Le public est informé de cette aventure sexuelle au fur et à mesure que l'intrigue se développe, à l'inverse de Rivard qui ne le saura que plus tard, à la fin du

film. Le scénario a ici recours une « ironie dramatique », puisque le public sait quelque chose qu'un personnage ignore :

Ce choix narratif, s'il donne l'avantage aux spectateurs, se fait cependant au détriment de certains personnages qui se retrouvent alors dans des situations désavantageuses, voire humiliantes. En fait, l'avantage informatif des spectateurs met l'accent sur une faiblesse de certains personnages, souvent leur ignorance. (Beaulieu 2017, p.157)

Le scénario joue sur le fait que Rivard ignore ce secret pour injecter une tension et plusieurs sous-entendus à l'intérieur des dialogues entre JP et Rob. C'est cette naïveté persistante qui mène Rob à ridiculiser JP pour son « côté fille ». D'où le parallèle avec la théorie de la réception, selon laquelle les femmes seraient supposément plus enclines à tomber en amour, même après une simple histoire de sexe. Rob insiste auprès de JP pour lui faire comprendre qu'il n'y avait rien de magique entre lui et Mylène et qu'il ne doit absolument pas le dire à Rivard, sans quoi leur voyage dans le sud serait annulé. À notre avis, le film arrive à rendre ridicules les deux personnages: Rob pour ses « théories » sur les rôles sexuels, tout comme JP pour sa naïveté persistante. Même si Rob se présente comme un homme dominant, il ne suscite pas pour autant le respect de ses comparses, en particulier JP. Lors du trajet, Rivard offre à ses amis un restant de tarte que lui a cuisiné Mylène la veille pour le souper qu'ils ont partagé (00 :38 :51). Lorsque JP tend la tarte à ses deux amis siégeant à l'avant de la voiture, Rivard dit : « J'ai failli pas l'apporter, je trouvais qu'il y en avait pas assez pour trois. Mais Mylène a dit "Franchement, vous partagerez" ». Déjà, le dialogue a quelque chose d'ambivalent. Ensuite, un gros plan sur Rob nous permet de le voir s'empiffrer dans la tarte, qu'il apprécie visiblement (00 :39 :23). Ce gros plan est suivi d'un contrechamp de JP à l'arrière de la voiture qui observe Rob à son insu. Le montage nous montre ensuite Rob à nouveau (fig. 1) pour après revenir à JP (fig. 2) et nous transporter l'instant suivant dans *un flashback*. L'enchaînement de ces plans porte à croire que ce *flashback* est tiré de la tête de JP, qui se remémore le *trip à trois* (fig. 3 et 4).



Figure 1 : au « présent »



Figure 2 : au « présent »



Figure 3 : dans le flashback



Figure 4 : dans le flashback

Dans le *flashback*, le visage et l'attitude de JP expriment une grande vulgarité qui le rendent tout à fait ridicule (fig. 3), surtout aux yeux de JP. Celui-ci est visible dans un contrechamp à partir duquel il regarde vraisemblablement Rob avec dédain (fig. 4), les deux personnages partageant le

même espace spatio-temporel tout en étant filmés dans des plans distincts. Seuls ceux-ci sont visibles dans le *flashback*, ce qui fait en sorte que nous ne voyons pas la troisième personne se trouvant avec eux, en l'occurrence Mylène. Dans cette courte scène, elle n'est qu'accessoire : le *flashback* insiste sur le regard dégouté que porte JP sur Rob. L'enchaînement des plans nous permet de comprendre qu'il s'agit d'une scène tirée de la tête de JP témoignant de la perception qu'il a de Rob. Sa façon de regarder son ami dans le *flashback* est la même que dans la voiture, dans laquelle Rob mange de la tarte. JP regarde Rob avec dégoût dans un cas comme dans l'autre, n'adhérant pas à sa façon d'être ou plutôt, à sa façon d'incarner la masculinité, qui est dénigrée par le ridicule dans le *flashback*.

Ce dénigrement de la masculinité de Rob témoigne du fait que JP n'est pas prêt à reconnaître la légitimité de sa masculinité plus dominante. C'est pourquoi il décide d'aller à l'encontre de ses avertissements et s'engage à tout révéler à Rivard puisqu'il est convaincu d'avoir raison, que son amour pour Mylène le justifie. Après une discussion tendue avec Rob pendant que Rivard est à l'extérieur de la voiture, la caméra effectue un zoom avant et se resserre sur JP afin de le filmer en gros plan, permettant de lire la conviction dans son regard alors qu'il dit d'un ton assuré : « Je vais lui dire » (00 :54 :54).

Au-delà de son insistance à croire que Mylène a des sentiments pour lui, nous estimons que JP cherche aussi à établir un rapport de force avec Rob qu'il semble mépriser sur plusieurs aspects de sa masculinité. Ces hommes se dénigrent entre eux en se basant sur la supposée définition de ce que signifie « être un homme ». Pour Rob, une masculinité « pure » nécessite d'éliminer en soi tout ce qui est dit « féminin », propre à ce que Lynne Segal définit comme une « renonciation perpétuelle à la "féminité" » (citée dans Forth 2011, p.150) :

La production de la masculinité suppose ainsi un combat sur deux fronts afin de contenir, marginaliser ou exclure le "féminin" à l'intérieur comme à l'extérieur, ce qui permet de lier la formation du moi mâle à de plus vastes structures sociales de contrôle et domination. (Forth 2011, p.150)

En réaction à ce qu'il perçoit comme une forme d'oppression à son égard pour son supposé « côté fille », JP établit un rapport de force avec Rob, en tant que représentant d'une variation de la « masculinité hégémonique ». Même chez les hommes hétérosexuels, il est de notre avis que des luttes de pouvoir peuvent s'observer, rappelant le caractère jamais véritablement acquis de la masculinité dans un contexte de surveillance et de dénonciation.

Selon nous, le ridicule dont il est la victime incite JP à performer sa masculinité afin de se prouver quelque chose à lui-même et aux autres. Il permet aussi de manifester comment JP perçoit Rob, c'est-à-dire comme un homme vulgaire qui ne pense qu'à baiser. C'est ce qui mène à leur séparation à la fin du film lorsque JP révèle enfin le *trip à trois* à Rivard sans que le public n'y assiste (01 :32 :45). Cette dérogation de la hiérarchie initiale permet de souligner comment ces deux personnages adhèrent à des configurations masculines distinctes et incompatibles à certains égards. Puisqu'elle occupe constamment leurs pensées, Mylène va affecter le récit malgré son absence. Même si elle n'est que peu visible, elle représente une forme de trouble pour les trois protagonistes.

Représentation du désir masculin hétérosexuel

Il a été question lors de notre analyse de *Horloge biologique* de la façon par laquelle la caméra se substitue au regard des personnages masculins, en particulier lorsqu'ils regardent des personnages féminins ou lorsqu'ils jugent de la performance des autres hommes. Mis à part l'aspect masculinocentriste de cette approche, que produit une telle mise-en-scène du regard masculin? Il est de notre avis que le procédé tend à réduire les femmes au statut de l'Autre en insistant sur le désir hétérosexuel et masculin. C'est à nouveau par l'analyse des dialogues et de l'aspect formel du film que nous chercherons à vérifier cette hypothèse. Quelques théories féministes (Mulvey 1975; Butler 2006) seront mobilisées dans le but d'analyser si le personnage féminin de Katherine (Isabelle Blais) est réduit à sa sexualité dans *Québec-Montréal*. Une fois de plus, il s'agit d'une occasion de vérifier si cette représentation d'un personnage féminin peut agir comme symptôme d'un discours de crise de la masculinité.

Ce film est divisé en différents segments alternant d'un groupe de personnages à un autre et intitulés selon la relation qu'ils entretiennent. Le segment qui nous intéresse est celui défini comme « La quête », qui porte sur deux collègues à la relation ambiguë, Katherine et Cossette (François Létourneau). Lorsque ce segment est introduit au début du film, on assiste d'abord à un extrait de jeu vidéo intitulé *The Racing Beauty*. Dans ce jeu, une femme en animation 3D hypersexualisée et correspondant aux standards de beauté (forte poitrine et petite taille) s'adonne à une course de voitures (00 :06 :07). Le concept même du jeu témoigne du désir de son créateur, Cossette, un homme hétérosexuel, surtout quand son modèle 3D dit « catch me » en s'adressant à la caméra. Puis, un changement de plan s'effectue et nous voyons Cossette absorbé par ce qu'il

voit sur l'écran de son ordinateur. Comme sa création vidéoludique va éprouver quelques difficultés techniques, il dépose son ordinateur portable et se rend au coffre de sa voiture. Dans celui-ci, il prend une bouteille et boit ce qui est vraisemblablement de l'alcool. Cossette retourne dans sa voiture, semble s'impatienter, puis quelque chose attire son attention en hors-champ. Dès le plan suivant, Katherine fait son apparition.

C'est d'abord le bas de son corps qui est visible alors que sa tête et son visage n'entrent pas dans le cadre de la caméra (00 :07 :51). Katherine marche vers la voiture et une musique coquine accompagne ses pas. Un plan de Cossette l'apercevant arriver nous permet de le voir paniquer légèrement, lui qui se prend aussitôt de la gomme à mâcher, question de masquer son haleine d'alcool. Elle va finalement entrer dans la voiture et la caméra, posée à l'extérieur côté conducteur, va lentement zoomer et se resserrer sur le visage de l'actrice, qui est reconnaissable à ce moment seulement (00 :08 :35). Selon nous, cette introduction vient créer une certaine attente en tardant à dévoiler son visage.

Par l'alternance des plans, il est possible d'en déduire que Katherine représente l'objet du désir du personnage masculin. Ce choix d'échelles de plans fait de ce personnage féminin un « objet » plaisant à regarder et fait écho aux écrits de Laura Mulvey :

The determining male gaze projects its phantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle [...] she holds the look, plays to and signifies male desire. Mainstream film neatly combined spectacle and narrative [...] The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation. (1975, p.62)

Cette introduction grandement chorégraphiée et découpée du personnage féminin de Katherine s'inscrit dans ce que Mulvey décrit comme l'objectification de la femme. La caméra permet une identification primaire du regard masculin. Il faut toutefois noter le caractère quelque peu superficiel de cette mise-en-scène. Dans un film misant autant sur les dialogues dans un espace restreint (la voiture) et sur des acteurs/rices au jeu plus « naturel », cette scène a de quoi surprendre et détonner sur le reste. En usant d'une telle approche cinématographique pour introduire Katherine, le film vient à la fois souligner l'absurdité de ce procédé pour représenter un personnage féminin et surtout, témoigne du désir hétérosexuel masculin de Cossette.

La valeur de plan d'une autre scène tend à nouveau à donner raison à Mulvey : la caméra dans la voiture met en évidence le décolleté de Katherine à l'aide d'une plongée (00 :23 :23). Précisons que Cossette est filmé de la même façon, dans un échange symétrique et dialogué en champ/contrechamp. D'un point de vue cinématographique et narratif, cette prise de vue permet de rendre compte du désir de Cossette pour Katherine. Le film reproduit ainsi un procédé commun à plusieurs films issus de la tradition dominante et qui tend à faire de la figure féminine l'objet d'un « spectacle érotique ».

Cette scène peut également être analysée du point de vue des dialogues. Afin de rompre un silence embarrassant, Katherine demande à Cossette : « Es-tu toujours avec la fille qui est venue l'autre fois? ». Cossette tarde à répondre et se contente de dire : « Cette fille-là? Ouais ». L'omission du prénom de la femme qu'il fréquente est révélatrice et témoigne de la volonté de Cossette d'éviter le sujet. Katherine lui demande si sa copine est inquiétée du fait qu'il va à ce congrès. Curieux, Cossette s'interroge à savoir pourquoi elle devrait s'inquiéter. Katherine lui explique que ce genre d'évènement représente une occasion pour plusieurs personnes de se retrouver au lit. Il est d'abord surpris par cette information. Elle cite en exemple une de ses connaissances qui lui a clairement exprimé son désir de profiter de l'occasion pour coucher avec elle. Bien que Katherine exprime sa perplexité par rapport à une déclaration aussi directe, Cossette considère qu'il faut être courageux pour exprimer ses intentions avec une telle honnêteté. Dans le but de jouer sur l'ambiguïté de la relation de Cossette et Katherine, cette dernière en vient à dire que « Si un homme a pas les couilles de dire ce qu'il pense, je dirais qu'il mérite pas de se les soulager » (00 :25 :28).

Toujours dans la même scène, Katherine va raconter comment un « gros épais » l'a dragué la veille, lui proposant d'aller dans le sud avec elle. On saisit qu'il s'agit en fait de Rob (Robitaille), en partance pour le sud avec ses deux amis. Cossette se permet alors de lui signaler qu'il n'est pas toujours facile de trouver les bons mots pour aborder une femme. Comme elle n'est pas d'accord, Katherine en vient à dire : « C'est tellement facile de faire la cour à une femme. Au fond, elles attendent juste ça ». Cette réplique tend à renforcer une conception traditionnelle des genres selon laquelle le désir féminin est passif et « incapable d'expression autonome, il dépendrait de l'initiative et de l'intervention masculines pour être éveillé » (Gourarier 2017, p.59). Il s'agit là

d'une autre réplique qui va semer la confusion chez Cossette, dont l'alcool va progressivement brouiller le raisonnement. C'est pourquoi la nature de leurs discussions va peu à peu se corser.

Cette franchise propulsée par l'alcool mène Cossette à dire à Katherine en quoi elle est « une fille dangereuse » (00 :46 :45). Intriguée, elle demande des explications. Le personnage masculin lui explique alors que sa tendance à être aussi gentille amène beaucoup d'hommes à tomber en amour avec elle, ce qui doit les faire souffrir lorsqu'ils n'arrivent pas à la séduire adéquatement. La réponse de Katherine est loin d'être impertinente : « ...si un gars s'imagine qu'il peut coucher avec moi juste parce que j'ai été gentille avec lui, ben c'est son problème ». Comme la plupart des hommes la trouvent jolie, elle juge qu'ils interprètent tout comme un signe de son intérêt envers eux. Puisqu'elle reconnaît son charme, Cossette suggère qu'il y a certains gestes et certaines attitudes qu'elle ne devrait peut-être pas adopter. Katherine s'offusque de cette suggestion et lui demande ironiquement ce qu'elle est censée faire dans ces circonstances : « Que je devrais être bête avec un gars qui m'allume pas pour qu'il sache bien que je suis pas intéressée? Que je devrais refuser toutes les propositions de sorties qu'on me fait si je sais que j'ai pas envie de coucher avec le gars? Que je devrais pas porter des chandails serrés, parce qu'on va voir mes seins, pis ça, ça fatigue les hommes! ». Cette réplique lui permet une autonomie qui faisait défaut à Josiane dans notre analyse de *Les 3 p'tits cochons* (Huard 2007) en tant que « femme-objet ». Katherine peut toutefois représenter un autre stéréotype, celui de la « femme fatale », issu de la tradition cinématographique des films noirs. Pour Joëlle Rouleau, la femme fatale « représente également le défi d'accéder à un être inaccessible et intouchable, car elle était hors de portée de tous ceux qui pouvaient éprouver le désir de la posséder » (2008, p.12). Cette définition fait écho aux paroles de Cossette qui explique à Katherine en quoi il la considère comme une « fille dangereuse ».

Pour Judith Butler, le féminin représente pour plusieurs hommes hétérosexuels un « mystère impénétrable » (2006, p.51). Celui-ci institue une forme de trouble chez le sujet masculin du désir et « le trouble fait scandale quand un "objet" féminin, avec une capacité d'agir inattendue, fait irruption sans crier gare, soutient son regard, regarde à son tour, défiant par là la place et l'autorité du point de vue masculin » (Butler 2006, p.52). En revendiquant ses droits en tant que femme, nous estimons que Katherine provoque d'abord un sentiment de trouble chez le personnage de Cossette, en tant que sujet désirant et masculin. Néanmoins, elle va préciser l'instant

d'après qu'elle n'est pas toujours claire dans ses intentions, ajoutant qu'un homme a toujours une chance de coucher avec elle s'il agit convenablement.

Pendant que les deux collègues sont arrêté.es à une halte routière, Cossette profite de l'occasion pour boire quelques gorgées d'alcool. Il retourne s'installer à la place du conducteur et, alors qu'il mâche nerveusement de la gomme, la caméra zoome sur lui et la voix-off de Katherine se fait entendre : « C'est tellement facile de faire la cour à une femme. Dans le fond, elles attendent juste ça. La séduction, c'est un jeu. C'est un jeu » (01 :04 :45) La caméra se colle au visage du personnage masculin qui se répète ces paroles, pour ensuite effectuer un léger mouvement vertical afin de voir Katherine revenir vers la voiture. Lorsqu'elle remarque le bouquet de fleurs déposé stratégiquement sur la banquette arrière pendant qu'elle était aux toilettes, un gros plan sur son visage nous permet d'y lire son malaise (01 :05 :35). Cette perplexité devinée chez Katherine est suivie d'un plan de Cossette, dont l'expression faciale traduit un sentiment de confiance. Le film fait alors un parallèle avec le jeu vidéo mentionné précédemment. Le « catch me » de la femme en animation 3D se fait entendre en voix-off et la scène adopte une interface avec différents indicateurs visibles à l'écran, de façon à reproduire un effet de jeu vidéo.

Un article recensant la représentation de stéréotypes masculins et féminins dans les jeux vidéo démontre comment les personnages féminins représentent souvent l'objet de conquête des héros masculins : « For female video game characters, the norm is for characters to be depicted as sex objects who wear skimpy clothing, conform to an idealized body type, and are visions of beauty » (Dill & Thill 2007, p.859). Les auteures ajoutent : « The story video game characters tell about femininity is that women should be extreme physical specimens, visions of beauty, objects of men's heterosexual fantasies, and less important than men » (2007, p.861). C'est également ce que nous constatons dans le jeu vidéo présent dans *Québec-Montréal*, même s'il peut s'agir d'une manœuvre visant à ridiculiser ce genre de traitement des femmes. Cette séquence adoptant un style « jeu vidéo » manifeste la confiance nouvellement découverte du personnage de Cossette qui lui faisait défaut plus tôt dans le film.

Son assurance permet à Cossette d'inviter Katherine au restaurant pour ensuite prendre part à des cours de danse. Elle accepte son offre pour le repas, mais décline poliment pour la seconde partie, prétextant qu'elle est fatiguée. C'est alors qu'elle reçoit un appel qui, de toute évidence, ne la laisse pas indifférente (01 :21 :00). La caméra exécute un panoramique latéral de Katherine vers

Cossette, pendant qu'elle parle au téléphone. Lorsqu'elle dit être déjà prise pour le souper, Cossette affiche une satisfaction et semble fier de lui. Katherine va toutefois dire en hors-champ que « ça ne finira pas tard » (01 :21 :24), la déception et la consternation se lisant aussitôt sur le visage de Cossette. Elle propose à la personne inconnue qu'ils se rencontrent vers 10h (22h). Lorsqu'elle met fin à la conversation, Cossette ne lui cache pas sa déception, ce qui la surprend.

Comme il échoue à atteindre ses objectifs de séduction, Cossette devient hystérique. Son ivresse l'incite à s'arrêter sur le bord de la route afin d'exprimer ses sentiments à Katherine de façon embarrassante (01 :27 :47). La maladresse de ses propos et l'embarras qu'il provoque chez elle accentue une impression de ridicule qui colle au personnage masculin. Malgré son malaise évident et sa tentative de dissuasion, Cossette tente d'embrasser Katherine qui lui suggère plutôt de reprendre la route, ajoutant qu'elle ne se sent pas bien. Son incapacité à la séduire confirme l'échec de l'entreprise masculine et hétérosexuelle de Cossette, dont l'intérêt amoureux et le désir pour sa vis-à-vis ne sont pas réciproques. Ce constat désarmant est emblématique d'une relation idéale associée à l'hétéronormativité, celle-ci étant qualifiée de « hétérosexualité obligatoire » par Butler :

[...] l'hétérosexualité offre des positions sexuelles normatives qui sont intrinsèquement impossibles à incarner, et l'échec répété à s'identifier pleinement et sans cohérence à ces positions révèle que l'hétérosexualité est non seulement une loi obligatoire, mais aussi une comédie inévitable. (2006, p.239).

Cet échec à incarner une identité masculine désirable aux yeux de Katherine est flagrant chez Cossette dans *Québec-Montréal*. C'est pourquoi il perd la tête, réalisant qu'elle n'a aucun intérêt amoureux pour lui, celui-ci n'adhérant d'ailleurs pas aux « standards » masculins et à la *game* de séduction. Il reproche ensuite à Katherine d'être trop affectueuse pour quelqu'un qui n'a pas de sentiments pour lui. Sa réaction excessive est interrompue par l'arrivée d'un policier qui soupçonne l'état d'ébriété de Cossette et l'invite à sortir du véhicule.

Le ridicule vient finalement souligner les travers de ce personnage qui échoue dans son entreprise masculine de séduction. Sa réaction excessive est ridiculisée par le film qui fait du personnage masculin une « victime » des attentes envers les hommes. Il s'agit à nouveau d'un ridicule qui n'est pas comique, fonctionnant plutôt comme un moyen de contrôle qui vise la conformité des individus à certaines normes sociales : « A mechanism for affecting, controlling, and regulating behavior, ridicule is thus a means of discipline intended to teach members of a

society to conform to its social norms » (Grewell 2013, p.15). En échouant à se conformer à un idéal masculin ou à une configuration normative de la masculinité, Cossette est ridiculisé. Il est responsable de sa propre ridiculisation, notamment par sa consommation d'alcool et en voulant séduire Katherine, qui provoque un sentiment de trouble et une remise en question identitaire chez lui.

Peut-on pour autant parler ici d'un discours de « crise de la masculinité »? Même si le récit insiste sur l'incapacité de Cossette à draguer comme il se doit, la mise-en-scène du regard hétérosexuel et masculin participe à l'érotisation du personnage féminin de Katherine. D'après Butler, « réduire les femmes au sexe revient [...] à assimiler la catégorie femme aux traits apparemment sexualisés de leur corps, et c'est donc refuser aux femmes la liberté et l'autonomie dont les hommes sont censés jouir » (2006, p.88). À notre avis, malgré les discours libérés de Katherine et l'autonomie qu'elle assume, le scénario et la mise-en-scène du film contribuent à faire d'elle l'objet de désir de plusieurs hommes différents, à commencer par Cossette. Cette crise ressentie par le personnage masculin témoigne principalement de sa non-conformité à des normes masculines impossibles à incarner. Il n'y pas ici de véritable changement de paradigme à l'intérieur de la représentation des genres.

C'est pourquoi nous estimons que les deux films de Trogi, *Horloge biologique* et *Québec-Montréal* échouent à véritablement offrir une remise en question pertinente de la représentation des genres. Ceux-ci ont la particularité de souligner explicitement les nombreux travers des personnages masculins : ils témoignent de la surveillance entre hommes et de la hiérarchisation des rapports entre ceux-ci, insistant sur l'aspect toxique de ce genre de relation. Bien que le ridicule n'épargne aucun personnage dans ces deux films, nous sommes d'avis qu'il y a tout de même un « recentrement » de masculinités ridicules, notamment par le « masculinocentrisme » et à la mise-en-scène du désir masculin hétérosexuel, les deux phénomènes reléguant les femmes à des rôles secondaires.

« Décentrement » et « recentrement » dans *Les 3 p'tits cochons*

Il faut admettre que les comédies à l'étude arrivent à rendre compte de la pluralité des identités masculines. Sont-elles innovatrices pour autant dans leur façon de représenter les genres? Cette dernière section permettra de répondre à notre principale question de recherche. Pour ce faire,

nous analyserons un film qui témoigne d'une tendance au « décentrement » permettant un « recentrement » de masculinités traditionnelles et normatives, *Les 3 p'tits cochons* (Huard 2007). Précisons que la notion de « masculinités décentrées » se réfère aux masculinités « rendues visibles et explicites par une position marginale » (Cervulle 2015, p.32).¹⁰ Afin d'explorer ce phénomène, nous nous intéresserons à la narration et la scénarisation du film afin d'analyser la mise-en-scène dans le but de défendre cette hypothèse de « recentrement » de masculinités ridicules. Il devient pertinent de se demander si, vraiment, il y a « marginalisation » de la masculinité dans ce film. Bien que tous les personnages de *Les 3 p'tits cochons* soient tous des hommes blancs, il est envisageable que leur masculinité oscille « entre un idéal normatif et une forme de trouble » (Cervulle 2015, p.33) suggérée par cette tendance à la ridiculisation.¹¹

La narration en voix-off est l'un des vecteurs par lequel le comique est transmis dans *Les 3 p'tits cochons*. Celle-ci est relayée par chacun des trois frères, à commencer par Mathieu (Claude Legault). À l'hôpital, les trois frères sont au chevet de leur mère dans le coma, la voix-off de Mathieu narre sa version de l'histoire et la caméra adopte son point de vue (00 :05 :05). Lorsque l'objectif pointe vers son frère Christian (Guillaume Lemay-Thivierge), la voix-off nous laisse comprendre que Mathieu pressent que son frère s'apprête à lui poser une question. En effet, Christian lui demande s'il a finalement couché avec Josiane, sa collègue et future amante (dont nous avons traité au second chapitre). Rémi, le plus vieux, en profite pour rappeler à son frère d'arrêter ses bêtises pendant qu'il n'a que le doigt dans l'engrenage, ce à quoi Mathieu répond : « c'est pas juste le doigt que j'ai envie d'avoir dans l'engrenage ». Christian éclate de rire en entendant cette réponse, amenant Mathieu à sourire, au désarroi de l'aîné. Cette courte scène va ensuite être répétée à deux reprises dans le film, selon les perspectives de Christian et de Rémi, respectivement. C'est la version de l'aîné qui nous intéresse le plus ici, en regard de sa masculinité.

¹⁰ Précisons que la définition de « masculinité marginale » de *Marges du masculin* (Cervulle, Farges et François 2015) provient des « déplacements » du visible quant aux représentations des normes masculines (p.24). Cette définition se distingue donc de la « masculinité marginale » proposée par Connell, qui s'applique surtout aux minorités ethniques dans un contexte occidental (2005, p.80-81).

¹¹ En ce sens, notre utilisation des notions de « décentrement » et de « recentrement » de la masculinité diffère légèrement de celle de Cervulle, Farges et François (2015). À notre avis, cette « position marginale » traitée chez ces auteur.es s'observe possiblement par la récurrence du ridicule dans les représentations de la masculinité dans le cinéma québécois. Ajoutons qu'il s'agit d'un phénomène décrié par plusieurs auteurs mentionnés par Lori Saint-Martin dans un article qu'elle a rédigé sur la figure du père dans le cinéma québécois (2009, p.97).

Vu sa carrière d'homme d'affaire important et son attitude moins enfantine, Rémi adopte une masculinité plus dominante. Il est celui parmi les trois frères dont la masculinité se rapproche le plus de l'idéal hégémonique selon Connell (2005). Son statut lui accorde le droit de faire la leçon aux autres, même si ses frères peinent à écouter ses conseils. Dans sa version de la scène à l'hôpital (01 :08 :23), Christian et Mathieu se laissent tous deux emporter par un fou rire excessif, démontrant en quoi Rémi perçoit ses deux jeunes frères comme étant particulièrement immatures. Même leur mère (France Castel) sort momentanément de son coma pour se joindre à l'euphorie collective. La narration est donc une composante cinématographique qui vient témoigner de la perception de chaque frère envers les deux autres. Cette scène semble vouloir manifester les difficultés que Rémi ressent lorsqu'il cherche à se faire prendre au sérieux par ses proches.

Dans un contexte d'études de genre, il est crucial de rappeler que les hommes ne sont pas simplement les membres du « groupe dominant » au sein d'une société genrée. Comme tout individu, qu'importe le sexe ou le genre, les hommes sont « tous confrontés à des stéréotypes, à des normes prescrivant des modèles de comportement masculin auxquels ils sont enjoins de se conformer » (Dulong, Guionnet & Neveu 2012, p.13). Son rôle de grand frère fait de Rémi un modèle pour ses deux jeunes frères, ou du moins, c'est ce qu'il cherche à accomplir. C'est d'ailleurs chez lui que Christian et Mathieu se retrouvent après avoir été mis à la porte par leur conjointe pour leurs infidélités.

Le lendemain d'une fête chez lui, Rémi sort sous prétexte d'aller promener le chien, sans savoir que ses frères le suivent (01 :48 :53). Plutôt que de jogger en promenant son animal comme prévu, Rémi va chez son voisin Gilles (Martin Dion). Mathieu et Christian observent la scène au loin avec une certaine curiosité. Leur frère discute à l'intérieur de la cuisine avec son voisin dans ce qui semble être une discussion tendue. Peu à peu, il devient évident que Rémi entretient une relation avec son voisin. La jalousie et les caprices de Gilles sont à la source de leur dispute, puisqu'il est convaincu que Rémi a une maîtresse. Ils en viennent à se réconcilier, Rémi ayant rassuré son amant en lui disant qu'il l'aime. Puis, Rémi va chercher à se faire pardonner, alors que les deux hommes sont entrelacés : « Qu'est-ce qui te ferait plaisir? Une petite pipe? » (01 :51 :10). Gilles hésite un moment et, le sourire aux lèvres, accepte finalement et s'agenouille devant Rémi. Christian et Mathieu assistent à la fellation et sont tous deux abasourdis, voire dégoûtés par ce qu'ils voient.

Le public, à l'instar de Christian et Mathieu, réalise comment l'ainé n'est pas moins « cochon » que ses deux frères; il arrive seulement mieux à le dissimuler. Scénaristiquement, la découverte de la bisexualité de Rémi agit comme un « coup de théâtre » :

[...] un brusque revirement qui modifie la situation et la fait rebondir de façon imprévue : que ce soit l'intrusion d'un élément ou d'un personnage nouveau, un changement de fortune, la révélation d'un secret ou une action qui tourne dans le sens contraire de celui qui était attendu. (Chion 1985, p.153)

Dans un contexte d'étude de la masculinité, ce qui va à l'encontre des attentes traditionnelles a de quoi surprendre. Aucun indice dans le film n'indique que Rémi entretient une relation extraconjugale homosexuelle, d'où le « coup de théâtre ». À notre avis, c'est sur cette surprise que le scénario mise pour révéler cette facette du personnage, ce qui va aussi servir le comique vu l'incongruité de la situation aux yeux des deux frères témoins de la scène.

Beaulieu considère que la réussite d'un tel gag se base sur un « rapport péjoratif vis-à-vis de l'homosexualité [qui] peut provoquer chez certaines personnes le dégoût, ou du moins déstabiliser le public québécois parce qu'il s'agit d'une représentation taboue de la sexualité à l'écran » (2017, p.160). Cette scène témoigne d'attentes hétéronormatives puisque la bisexualité de Rémi se distingue de la « norme hétérosexuelle ». Il s'agit là d'une autre instance dans laquelle quelque chose qui dévie d'une « norme masculine », en l'occurrence, la bisexualité de Rémi, devient la cible du ridicule. Cette affirmation est renforcée par l'accès au point de vue de Mathieu et de Christian observant la scène au loin. Pour Greg Grewell, ce regard (ou *gaze*) qui ridiculise est l'instrument avec lequel les individus exigent une conformité avec certaines normes sociales : « In this context, used in this way, ridicule calls out difference, demands sameness. The gaze itself can ridicule » (2013, p.75). Cette scène rend compte de la « gender police » au travers du regard dégoûté que portent Christian et Mathieu sur Rémi. Le ridicule qu'il subit à son insu s'allie à cette « police du genre » et insiste sur la différence de l'ainé par rapport à la norme hétérosexuelle. En se distinguant de cette norme incarnée par ses deux frères, la masculinité de Rémi s'en voit momentanément marginalisée.

Lors de la fellation, Rémi est filmé en contre-plongée pendant un court instant. Son voisin Gilles est quant à lui à ses pieds, lui souriant à partir d'un angle de caméra en plongée. De la perspective des deux frères, nous voyons leur ainé prendre la tête de son voisin et la contrôler à son gré, afin d'optimiser son plaisir. Bien qu'il soit bisexuel, Rémi occupe tout de même dans cette

scène une position dominante, laquelle est renforcée par le recours à la contre-plongée qui suggère « une impression de supériorité, d'exaltation et de triomphe, car elle grandit les individus et cherche à les magnifier [...] » (Séquences 1959, p.4). À l'inverse, la plongée avec laquelle est filmé son voisin « tend à rapetisser l'individu, à l'écraser moralement en l'abaissant au niveau du sol, à faire de lui un objet englué dans un déterminisme insurmontable » (*Ibid.*). De plus, le film nous amène à réaliser qu'il ne s'agit pas de sa première incartade, puisqu'il est évident qu'il entretient une relation intime avec son voisin depuis un moment. Même si sa bisexualité le marginalise initialement aux yeux de ses frères, Rémi n'est tout de même pas si différent de ceux-ci en se commettant lui aussi à une relation extraconjugale qui va à l'encontre de la norme du couple monogame.

En représentant Rémi comme bisexuel, le film semble d'abord permettre la reconfiguration de certaines normes masculines traditionnelles. Rappelons que l'homosexualité est souvent subordonnée à la masculinité hégémonique que Connell définit comme « the dominance of heterosexual men and the subordination of homosexual men » (2005, p.78). Dans *Les 3 p'tits cochons*, il y a une dualité entre la masculinité plus dominante de Rémi (son statut d'homme d'affaires important et son rôle de grand frère) et sa bisexualité qui s'inscrit traditionnellement dans une masculinité subalterne. Il est possible d'y voir là un « décentrement » de la masculinité de Rémi. Celui-ci, tout comme ses deux frères, est aussi représenté comme étant un homme infidèle. Le film va opérer un décentrement de leur masculinité, menant ces trois hommes à tenter d'échapper aux contraintes imposées par leur situation familiale respective. Bien que les trois refusent de se soumettre aux obligations de ces normes sociales, peuvent-ils véritablement être considérés comme des marginaux?

D'une part, les trois frères vont tous se faire prendre pour leurs aventures extraconjugales. Le film souligne en quoi leurs agissements, propulsés par ce qui est représenté comme une libido indomptable, n'affectent pas seulement les protagonistes, mais aussi leurs proches. Puisqu'il s'agit d'une comédie, le ridicule agit à nouveau comme le moyen par lequel la non-conformité des personnages à la norme du couple et de la monogamie est rendue visible. Cette manœuvre permet de *visibiliser* en quoi ces hommes sont centrés sur eux-mêmes et sur leurs propres désirs avant ceux des autres, ce qui peut initialement les marginaliser par rapport aux normes sociales mentionnées ci-haut.

D'autre part, leur infidélité est représentée comme étant banale, voire même attendue de ces hommes et elle devient une norme qui est incompatible avec les règles sociales dont leur femme sont les porte-étendards. C'est là à notre avis que s'opère ce « recentrement » de leur masculinité hors-norme. Pour Charles-Antoine Courcoux, « le décentrement de la masculinité [peut] ainsi être lu comme une stratégie culturelle de restauration des rapports de genre asymétriques naturalisant des masculinités qui, bien que marginales, s'inscrivent dans une visée hégémonique » (Cité dans Cervulle 2015, p.32). Il y a ici un lien à faire avec la définition des « masculinités complices » de Connell, lesquelles tirent profit du patriarcat sans pour autant s'identifier à la masculinité hégémonique :

Masculinities constructed in ways that realize the patriarchal dividend, without the tensions or risks of being the frontline troops of patriarchy, are complicit in this sense. [...] Marriage, fatherhood and community life often involve extensive compromises with women rather than naked domination or an uncontested display of authority. (2005, p.79).

Le pouvoir dont font preuve ces personnages masculins est surtout lié à leur refus de la monogamie, en tant que norme qui définit le couple traditionnel. Ils se font les complices d'un système qui les avantage, au détriment de leurs femmes.

De plus, en dépit de la reconnaissance de ce comportement « hors-norme » que représente l'infidélité, les trois hommes s'en tirent bien à la fin du film : Christian a une nouvelle conjointe, Mathieu s'est réconcilié avec Geneviève et Rémi réussit à maintenir au moins deux relations extraconjugales sans se faire prendre (du moins, c'est ce qu'il croit). Pouvons-nous supposer que le film rend compte de cette tendance problématique au « recentrement » de masculinités traditionnelles et normatives? À notre avis, la bisexualité de Rémi provoque en réalité un recentrement de sa masculinité. En effet, bien que sa bisexualité pourrait le positionner en marge de la norme hétérosexuelle, elle témoigne ici de l'ambition de ses fantasmes sexuels. Dans le contexte narratif du film, cela a pour effet de le lier à ses deux frères et le ramène vers une masculinité hégémonique. Nous estimons d'autant plus qu'il y a là un processus de normalisation de l'homosexualité qui en vient à profiter des privilèges des hommes hétérosexuels, encourageant une uniformisation « des individus envers une norme, laquelle est définie, par Judith Butler notamment, comme "une mesure et le moyen de production d'un standard commun" » (Beaulieu 2017, p.204). Dans ce contexte, le « standard commun » s'observe dans la représentation de l'infidélité chez les hommes qui devient normative bien qu'elle représente un comportement hors-norme qui s'en voit banalisé.

Cette banalisation conduisant à une normalisation de leur masculinité est flagrante à la toute fin du film. Si les trois frères narraient l'histoire pour la plus grande partie du film, c'est leur mère, nouvellement remise de son coma, qui prend le relais dans la dernière scène. Lors d'un repas en famille dans la grande cour de Rémi et de sa femme Dominique (Sophie Prigent), la mère filme ses « trois p'tits cochons » (01 :55 :10). Confortablement assise, le visage traduisant la plénitude, elle regarde un par un ses trois fils. Elle célèbre la tendance de Christian à toujours vouloir s'amuser et se réjouit également de la réconciliation de Mathieu et Geneviève qui selon elle, « vont passer au travers [...] parce qu'ils s'aiment beaucoup » (01 :56 :25). Elle en arrive à Rémi, pour qui « une personne c'est pas assez. Il a besoin que tout le monde l'aime » (01 :56 :57). Leurs masculinités sont finalement célébrées par leur mère qui ne répondra pas à l'appel alors que Mathieu l'invite à venir manger, étant décédée avec le sourire aux lèvres (01 :57 :35). C'est là, selon nous que s'opère le « recentrement » de leurs masculinités.

Les trois protagonistes du film sortent victorieux des doutes émis à leur égard et ils sont célébrés par leur mère qui, tout en connaissant leurs défauts et leurs infidélités, les aime de tout cœur. Comme quoi ce serait dans la nature des hommes d'agir à l'encontre des intérêts de leur proches et qu'il faut apprendre à les accepter ainsi. Une fois de plus, le ridicule, induit dans ce cas-ci par une certaine forme de « marginalité », n'est que temporaire et circonstanciel. Ces tendances de « décentrement » et de « recentrement » ne sont pas exclusives à *Les 3 p'tits cochons*, bien au contraire. À notre avis, il s'agit d'un phénomène récurrent dans plusieurs comédies québécoises.

Conclusion du chapitre

L'un des objectifs de ce chapitre était d'explorer dans notre corpus l'existence potentielle de discours de crise dont témoignerait le recours au ridicule au travers des représentations de la masculinité. *Québec-Montréal* et *Horloge biologique* (Trogis 2002 & 2005) dépeignent la difficulté de certains personnages masculins à incarner une configuration idéale de la masculinité, jonglant avec des identités incompatibles. Cette incapacité en vient à leur nuire, et ce, surtout aux yeux des autres hommes qui jugent de leur performance. Il est possible d'y voir là l'expression d'un « discours de crise » (Dupuis-Déry 2012). Cependant, les difficultés éprouvées par ces hommes sont surtout dues à leur incapacité à s'identifier pleinement à une norme de genre qui leur convient sans subir de ridiculisation. La crainte du ridicule aux yeux des autres hommes apparaît pour eux

comme une façon de performer le genre masculin dans sa constitution traditionnelle, produisant des rapports de forces et une hiérarchisation masculine.

Malgré le ridicule, nous observons une réaffirmation de masculinités traditionnelles par le biais de cette surveillance entre hommes, de la hiérarchisation de leurs rapports et par la mise-en-scène du désir hétérosexuel masculin. Dans *Les 3 p'tits cochons* (Huard 2007), les trois frères parviennent à normaliser leurs masculinités en dépit d'un ridicule apparent lorsqu'ils se font prendre pour leurs incartades. Si les personnages masculins sont constamment ciblés par le ridicule, c'est entre autres parce qu'ils occupent une plus grande part de l'espace filmique. Le fait qu'ils se fassent prendre participe à l'aspect comique de ce film et bien qu'ils dérogent de certaines normes sociales, ces hommes sont tout de même divertissants.

Par un « recentrement » de leur masculinité, les hommes maintiennent une position privilégiée au sein de ces représentations d'univers masculins. À l'intérieur de celles-ci, l'importance narrative et représentative des hommes n'a jamais été mise en doute, bien au contraire. C'est pourquoi nous estimons que les films à l'étude reconduisent des configurations normatives de la masculinité. La ridiculisation de la masculinité devient à cet effet une récurrence narrative, soulignant les inconduites des hommes sans pour autant les contester.

Conclusion

Afin de conclure ce mémoire, il nous faut revenir sur nos principaux constats de recherche. L'objectif principal était d'explorer en quoi les comédies québécoises composant notre corpus réitéraient des configurations normatives et traditionnelles des genres par le biais de représentations comiques et ridicules de la masculinité.

Le dialogue entre différents ouvrages théoriques dans notre premier chapitre nous a permis de mieux approcher les films de notre corpus. Cet état de la question visait à faire des liens entre le comique, le ridicule, la masculinité et les représentations des genres, de façon à tâter le terrain avant d'entamer nos analyses dans les chapitres suivants.

Le second chapitre fut l'occasion d'explorer le comique et son fonctionnement à l'intérieur des comédies. Notre hypothèse était que ce sont les hommes eux-mêmes et différents aspects de leurs masculinités qui produisent le rire dans ces films. Dans notre corpus, la tendance générale est que les hommes sont comiques lorsqu'ils ne correspondent pas à l'idéal hégémonique de la masculinité, lorsqu'ils sont « faibles », lorsqu'ils se confrontent les uns aux autres, lorsqu'ils peinent à atteindre une masculinité normative ou encore lorsqu'ils agissent de façon stéréotypée. Les comédies de notre corpus évoquent plusieurs enjeux gravitant autour de la masculinité, non pour les remettre en cause, mais plutôt pour leur potentiel comique.

Notre étude a révélé le phénomène suivant : la production du rire vient surtout de la mise-en-scène des hommes, ceux-ci occupant la plus grande partie de l'espace narratif et représentatif de ces films. Dans ces images issues de leur univers, l'impression donnée est que les hommes « tend to be the centre of attention and count as what is important » (Knutilla 2015, p.150). On remarque une tendance dans les films du corpus pour laquelle les femmes sont souvent reléguées au statut de l'Autre, devant se contenter de rôles secondaires dans ces univers majoritairement masculins. Évidemment, ces films ne sont pas représentatifs de toute la production cinématographique québécoise. Il s'agit d'un choix limité d'œuvres choisies spécialement pour leurs représentations comiques et ridicules de la masculinité.¹² Le second chapitre nous a également

¹² Outre les œuvres étudiées dans le cadre de notre recherche, notons comment d'autres films populaires au box-office québécois semblent répéter ce schéma à l'avantage des hommes. Il y a par exemple les deux opus de *Bon cop bad cop* (Canuel 2006 et Desrochers 2017), *Les Boys 2* et *Les Boys 3* (Saia 1998 et 2001), *Cruising bar* et *Cruising bar 2*

permis de constater l'importance du ridicule comme recours comique quant aux représentations de la masculinité.

Puis, notre dernier chapitre présentait une élaboration théorique permettant de réaliser comment le recours au ridicule dans les représentations de la masculinité amène les hommes à performer le genre masculin, souvent sous le regard des autres hommes. Lorsque ces personnages masculins échouent à atteindre une norme masculine, ils se voient privés d'une part de leur identité masculine, ce qui est flagrant dans les films *Québec-Montréal* et *Horloge biologique* (Troggi 2002 & 2005). Malgré l'impression de voir des personnages masculins en « crise » ou comme des « victimes » des attentes à leur endroit, nous avons observé un « recentrement » *in fine* de masculinités ridicules dans *Les 3 p'tits cochons* (Huard 2007).

Cette tendance à la ridiculisation des hommes et de leur masculinité apparaît comme une récurrence au sein de ces films, sans véritablement offrir de remise en question pertinente par rapport à la représentation des genres. C'est justement ce que l'on observe dans les films de notre corpus, c'est-à-dire la moquerie et l'humiliation à l'endroit des hommes tout en leur accordant une importance narrative considérable. Cette ridiculisation comique de la masculinité justifie nos analyses puisqu'elle semble correspondre à une récurrence au sein de la cinématographie québécoise.

En introduction, nous avons évoqué en quoi cette impression de ne voir que des « perdants » dans le cinéma québécois suscitait plusieurs interrogations.¹³ Ce sentiment à l'égard de notre cinéma, partagé par plusieurs, nous a incité à questionner les images issues des comédies québécoises étudiées dans le cadre de notre travail. Nous voulions démontrer en quoi les hommes ne sont pas vraiment désavantagés par la ridiculisation de leur masculinité. Au contraire, nous jugeons que bien qu'ils soient ridicules, les personnages masculins sont aussi comiques de manière générale, ce qui en soi sert la comédie. Les femmes quant à elles n'ont pas le même potentiel comique et sont souvent ennuyantes en comparaison. Cette observation vient à notre avis renforcer la dichotomie entre les genres.

(Ménard 1989 et 2008). Le fait qu'il s'agisse de « suites » témoigne également de leur succès et de leur valeur commerciale, une formule garante de l'intérêt du public.

¹³ Voir à ce sujet l'ouvrage *Échecs et mâles* de Mathieu-Robert Sauvé (2005).

Notons également comment plusieurs aspects de masculinités dites traditionnelles se répètent d'un film à l'autre. Pensons à l'animosité entre hommes, la compétition entre eux, les rapports hiérarchiques et discriminatoires se basant sur la définition de ce que signifie « être un homme », la drague des femmes comme pratique homosociale, etc. En analysant ces différents aspects traditionnels de la masculinité, nous croyons observer une réitération et un renforcement de stéréotypes qui profitent au genre comique.

Parmi nos hypothèses, nous avons suggéré qu'il était envisageable que l'on puisse contester certains stéréotypes en ayant recours à ceux-ci. C'est pourquoi nous avons abordé la question des « contre-stéréotypes » et des « antistéréotypes » (Macé 2007). Par rapport à notre corpus, cette hypothèse s'est avérée non concluante. Deux films en particulier nous semblaient pertinents à analyser pour leur utilisation des stéréotypes : *Les Boys* (Saia 1997) et *Les 3 p'tits cochons* (Huard 2007). Dans ces diégèses distinctes, les stéréotypes observés sont de nature conventionnelle et tendent à catégoriser les individus dans une optique essentialiste et réductrice. Ce phénomène est flagrant lorsque les personnages stéréotypés diffèrent de la « norme masculine ». Ce réductionnisme à l'égard de la « différence » s'applique particulièrement à Pierrot (Guy Jodoin) dans *Les Boys*, qui incarne un stéréotype associé à une homosexualité caricaturale chez les hommes. Cette observation s'applique également à Josiane (Mahée Paiement) dans *Les 3 p'tits cochons*, qui joue le rôle de la « femme-objet ».

Cette tendance à la stéréotypisation nous amène à reconnaître en quoi certaines de nos hypothèses se sont avérées inexactes. Au départ, nous anticipions que seuls les hommes avaient un potentiel comique dans les films de notre corpus. Cette hypothèse s'est partiellement infirmée puisque nous avons observé quelques occurrences de femmes comiques, mais dans une proportion nettement inférieure. Cette observation est liée au fait que les femmes occupent une moins grande place dans l'espace narratif, comparativement aux hommes. Elles ont aussi une fonction utilitaire à l'intérieur des récits qui insiste sur l'importance des personnages masculins et les rend comiques. L'exemple le plus frappant à cet effet est Josiane dans *Les 3 p'tits cochons*. Il s'agit là d'un personnage féminin unidimensionnel dont la fonction principale est d'être l'objet du désir d'un personnage masculin important, Mathieu (Claude Legault). Si Josiane est comique dans ce film, c'est qu'elle est ridiculisée dans son obsession démesurée pour le protagoniste.

À l'opposé, le ridicule dont Mathieu est la cible le pousse à changer, à s'améliorer afin de redevenir un bon mari aux yeux de sa femme et de ses proches. Le ridicule n'affecte pas seulement les hommes, mais ceux-ci ont généralement l'occasion de se reprendre et de changer. Cette observation participe à la dichotomie entre les genres et témoigne du sexisme au travers de la représentation du personnage de Josiane.

Le ridicule, tel qu'il est utilisé dans les films de notre corpus, n'est pas seulement un recours comique : nous estimons qu'il fonctionne aussi comme un agent de normalisation. Il s'agit d'un autre de nos constats majeurs, dont nous avons traité principalement au troisième chapitre. Les personnages masculins sont constamment ciblés par le ridicule, surtout lorsqu'ils ne correspondent pas à ce qui est normalement attendu d'un homme. Dans certains cas, le ridicule, ou la crainte d'en être la cible, incite les personnages masculins à performer leur masculinité de façon à éliminer toute forme de doute à leur endroit, mais le résultat ne leur est pas toujours favorable.

Ce phénomène produit un « décentrement » de la masculinité qui est induit par la ridiculisation des personnages masculins, pouvant en faire des « marginaux » lorsqu'ils ne se conforment pas à certaines normes sociales. C'est ce qui mène à ce « recentrement » (Cervulle, Farges & François 2015) de masculinités marginales, dont le ridicule souligne la non-conformité à des normes masculines. Cette crainte d'être ridiculisé encourage les hommes à performer adéquatement le genre masculin. Grâce à la fonction disciplinaire du ridicule, nous estimons qu'il y a une réaffirmation de configurations normatives et traditionnelles de la masculinité.

La dernière section du chapitre trois, portant sur *Les 3 p'tits cochons*, nous a permis de vérifier cette hypothèse d'un « recentrement » de la masculinité. Dans ce film en particulier, les personnages masculins, ridiculisés tout au long du film, réussissent tout de même à atteindre une masculinité non-ridicule et même célébrée par leur mère. Ce procédé narratif s'applique aussi à *Les Boys* ou encore à *De père en flic 2* (Gaudreault 2017), dans lesquels le ridicule est circonstanciel et situationnel, participant à l'aspect comique de ces comédies.

Une question qui reste sans réponse définitive est celle sur la présence de potentiels discours de « crise de la masculinité ». Par la place privilégiée que les hommes occupent dans ces comédies, nous pouvons difficilement y voir des procédés discursifs visant à redorer l'image des hommes au sein de représentations cinématographiques. Leur importance au niveau représentatif et narratif n'a jamais été mise en doute à l'intérieur de ces comédies.

Mentionnons tout de même comment les deux films de Ricardo Trogi dépeignent certaines identités masculines comme étant en « crise ». Selon Beaulieu, bien que la conclusion de *Horloge biologique* ne soit pas une « ode aux valeurs masculines traditionnelles, [...] elle est encore moins une invitation à un changement de paradigme identitaire masculin » (2017, p.205). Dans ce film et dans *Québec-Montréal*, nous avons observé une utilisation différente du ridicule, dont la fonction disciplinaire supplantait la fonction comique.

Cependant, ces deux films répètent des manœuvres observées dans d'autres comédies à l'étude. Si le ridicule n'y sert pas toujours le comique, il agit souvent comme une « gender police » (Kimmel 2008) en soulignant en quoi les personnages masculins peinent à atteindre des identités masculines normatives et traditionnelles. Ce sont surtout les hommes entre eux qui jugent de la performance des autres et qui décident de ce qui est légitimement « masculin » ou non. À l'inverse, les femmes représentent une entrave à l'épanouissement des personnages masculins, un obstacle à leur identification à une masculinité non-ridicule. Ce constat explique pourquoi certains protagonistes échouent à s'identifier pleinement à une norme masculine légitime d'un point de vue traditionnel.

Afin de conclure adéquatement, il nous faut reconnaître certaines limites de notre recherche. Ce travail portait principalement sur les représentations de la masculinité. Afin de nous dissocier d'une posture masculiniste, contraire à nos principes, il était important d'aborder certains enjeux gravitant autour des femmes et de la féminité dans les films à l'étude. Ce fut ardu puisque la plupart des personnages féminins y occupent des rôles secondaires.

Pour une prochaine recherche, il serait intéressant d'aborder les représentations comiques des femmes provenant d'une perspective féminine ou féministe. Comme le ridicule sert bien le comique, une analyse de celui-ci à l'égard des représentations des féminités serait tout à fait pertinente. Là où cette recherche se différencierait de la nôtre, c'est que dans un contexte patriarcal, le ridicule à l'endroit des femmes ne peut être traité comme il le serait pour les représentations des hommes et de la masculinité. La raison étant que comme les hommes représentent souvent la « norme universelle » (Kimmel 2011), le ridicule ne les dénigre pas de la même façon qu'il dénigre les femmes. Dans un tel contexte inégalitaire, lorsqu'un homme est ridicule, il est aussi comique; lorsqu'une femme est ridicule, c'est qu'elle est hystérique, folle, obsédée, castrante, etc. Il devient

difficile, voire problématique, de dissocier son ridicule comique d'un sexisme dégradant à son égard.

Malgré qu'il s'inscrive dans la recette traditionnelle analysée dans ce mémoire, nous croyons tout de même avoir observé un changement de paradigme dans *De père en flic 2*, l'œuvre la plus récente de notre corpus. Bien que ce film porte principalement sur deux protagonistes masculins, tous les personnages de femmes ont un potentiel comique malgré leur rôle secondaire. En dépit de nos réserves et avec un brin d'optimisme, *De père en flic 2* témoigne peut-être d'un changement qui s'opère au niveau de la représentation des genres, aussi minime soit-il.

Plusieurs comédies au Québec comptent sur une distribution composée de plusieurs humoristes masculins. Dans un avenir rapproché, il serait bienséant d'observer le même phénomène avec des humoristes issues de la gent féminine. Malgré tout, pour revenir à *De père en flic 2*, notons la présence de Mariana Mazza dans le rôle d'Elissa, une jeune mère complètement blasée qui n'hésite pas à décrire en détail le peu de plaisir qu'elle éprouve quant à son nouveau rôle parental. La comédienne est efficace et comique dans son rôle secondaire. Puisque les actrices et comédiennes talentueuses pullulent au Québec, rien ne les empêche d'occuper des premiers rôles comiques. À long terme, il serait souhaitable que le potentiel comique soit mieux distribué, de façon plus égalitaire au sein de la production cinématographique québécoise, où le talent ne manque pas de part et d'autre.

Bibliographie

Aird, Robert. 2016. *L'imaginaire comique dans le cinéma québécois : 1952-2014*. Québec : Septentrion.

Barrette, Pierre. 2008-2009. « La comédie québécoise : entre la recherche du succès et le discours identitaire ». *24 images*, no. 140, p.18-20.

Beaulieu, Renée. 2017. *La mise-en-scène du mâle*. Thèse de Doctorat, Québec, Université Laval.

Bergson, Henri. 2002. *Le rire : essai sur la signification du comique*. En ligne. Les classiques des sciences sociales.

http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html. Version numérique d'un livre déjà paru (Paris : Éditions Alcan, 1900).

Bilan du siècle. « Adoption de la Loi sur les agressions sexuelles ». S.D. En ligne. *Bilan du siècle*. <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/22210.html>.

Billig, Michael. 2005. *Laughter and ridicule*. Londres : SAGE Publications.

Blanchette, Daniel, Jean-Yves Desgagnés, Jean-Martin Deslauriers, Sacha Genest Dufault et Gilles Tremblay. 2010. *Regards sur les hommes et les masculinités*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Bordwell, David et Kristin Thompson. 1986. *Film Art: An Introduction*. New York: Knopf.

Bouchard, Guy et Ariane M. Djossou. 1994. *Regards sur l'homme, la masculinité et leurs théorisations*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Butler, Judith. 2006. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte.

Cervulle, Maxime; Patrick Farges & Anne-Isabelle François (dir). 2015. *Marges du masculin : exotisation, déplacements, recentrements*. Paris : l'Harmattan.

Chamberland, Line. 2007. « Stéréotypes et préjugés ». Rapport synthèse de recherche : *homosexualité et environnement de travail*. Collège de Maisonneuve et Université du Québec à Montréal.

Chion, Michel. 1985. *Écrire un scénario*. Paris : Cahiers du cinéma.

« Cinéma est un art (Le) ». 1959. *Séquences*, numéro 16 (janvier), p.2-4.

Connell, Raewyn et James W. Messerschmidt. 2005. « Hegemonic Masculinity : Rethinking the Concept ». *Gender & Society*, Vol. 19, no.6 (décembre), p.829-854.

Connell, Raewyn. 2005. *Masculinities*. Cambridge : Polity Press.

Corbeil, Raphaëlle. 2017. « Le sexisme du quotidien ». *Gazette des femmes*, juin. <https://www.gazettedesfemmes.ca/13905/le-sexisme-du-quotidien/>

Cotte, Jérôme. 2015. « Les féministes n'ont pas d'humour ». Dans Diane Lamoureux et Francis Dupuis-Déry (dir.), *Les antiféminismes*, p.55-73. Montréal : Les Éditions du remue-ménage.

Courtine, Jean-Jacques (dir.). 2011. *Histoire de la virilité : 3. La virilité en crise? Le XXe-XXIe siècle*. 3 tomes. Paris : Seuil.

Critchley, Simon. 2004. *De l'humour*. Paris : Éditions Kimé.

Desmeules, Georges et Christiane Lahaie. 1998. « Discours humoristiques ». *Québec français*, no. 111 (automne), p.66-67.

Devlin, Anna. 2015. « Early men and women were equal, say scientists ». En ligne. *The Guardian*. Mai. <https://www.theguardian.com/science/2015/may/14/early-men-women-equal-scientists>.

Dill, Karen E. et Kathryn P. Thill. 2007. « Video Game Characters and the Socialization of Gender Roles: Young People's Perceptions Mirror Sexist Media Depictions ». *Sex Roles : A Journal of Research*, vol. 57, no. 11-12 (octobre), p.851-862.

Dufort, Julie et Lawrence Olivier. 2016. *Humour et politique : de la connivence à la désillusion*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Dulong, Delphine, Christine Guionnet et Érik Neveu (dir.). 2012. *Boys don't cry ! Les coûts de la domination masculine*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Dupuis-Déry, Francis. 2018. *La crise de la masculinité*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage.

Emelina, Jean. 1991. *Le comique. Essai d'interprétation générale*. Paris : SEDES.

Falardeau, Mira. 2015. *Humour et liberté d'expression : les langages de l'humour*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Gendrel, Bernard & Patrick Moran. 2005. « Humour, comique, ironie ». En ligne. *Fabula*.
https://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C_comique%2C_ironie

Giannetti, Louis. 1996. *Understanding Movies*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall.

Gilmore, David. 1990. *Manhood in the Making : Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven : Yale University Press.

Gionnnet, Christine et Érik Neveu. 2009. *Féminins/masculins : sociologie du genre*. Paris : Armand Colin.

Gourarier, Mélanie. 2017. *Alpha mâle*. Paris : Éditions du Seuil.

Grewell, Gregg. 2013. « Rhetoric of Ridicule ». Thèse de Doctorat, Tucson, The University of Arizona.

Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: SAGE Publications.

Hensen-Miller, David et Rosalind Gill. 2011. « Lad Flicks ». Dans Hilary Radner et Rebecca Stringer (dir.), *Feminism at the Movies*, p.36-50. New York: Routledge.

Hickey-Moody, Anna et Timothy Laurie. « On Masculinity and Ridicule ». Dans Renee C. Hoogland, Nicole Fleetwood et Iris Van Der Tuin, *Macmillan International Handbooks on Gender*, p.215-228. New York: Macmillan.

Joubert, Lucie. 2010. « Rire, le propre de l'homme, le sale de la femme ». Dans Normand Baillargeon, *Je pense donc je ris*, p.85-101. Québec : Presses de l'Université Laval.

Kimmel, Michael. 2008. *Guyland: The Perilous World Where Boys Become Men*. New York: Harper.

Kimmel, Michael. 2011. *The Gendered Society*. New York: Oxford University Press.

Knuttila, Murray. 2016. *Paying for Masculinity: Boys, Men and the Patriarchal Dividend*. Halifax: Fernwood Publishing.

Kosofsky Sedgwick, Eve. 1985. « Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire ». New York: Colombia University Press.

L. Gauthier, Jennifer. 2002. « Split Screen: National Cinema, Cultural Policy, and Identity in Canada ». Thèse de Doctorat, Fairfax, George Mason University.

Leroux, Simon. 2013. « Les fonctions du rire dans la comédie des Monty Python ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

Lorenzi-Cioldi, Fabio (dir). 1994. *Les androgynes*. Paris : Presses Universitaires de France.

Mac an Ghail, Mártín (dir.). 1996. *Understanding Masculinities*. Buckingham; Philadelphia: Open University Press.

Macé, Éric. 2007. « Des « minorités visibles » aux néostéréotypes : Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales ». *Journal des anthropologues*, hors-série (juin), p.1-12

Mandolini, Carlo. 1999. « Les Boys II : Qu'est-ce qui nous fait courir? ». *Séquences*, no. 201 (mars-avril), p.37-38.

Martineau, Richard. 2018. « Le patriarcat, où ça? ». En ligne. *Le journal de Montréal*, mars. <https://www.journaldemontreal.com/2018/03/15/le-patriarcat-ou-ca>

Meyer, Anneke et Katie Milestone. 2012. *Gender and Popular Culture*. Cambridge: Polity Press.

Morreall, John. 1987. *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany: State University of New York Press.

Mulvey, Laura. 1999 (1975). « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». Dans Leo Braudy et Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, p.833-44. New York: Oxford University Press.

Pellerin, Sarah. 2016. « BROMANCE : les paradoxes des stratégies homosociales ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

Perron-Langois, Ariane. 2016. « Qu'est-ce que la culture du viol? ». En ligne. *Radio-Canada*, novembre. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1000390/quest-ce-que-la-culture-du-viol>.

Ramond, Charles-Antoine. 2009. « 3 p'tits cochons, Les – Film de Patrick Huard ». *Films du Québec*, décembre. <https://www.filmsquebec.com/films/3-ptits-cochons-patrick-huard/>

Ramond, Charles-Antoine. 2009. « De père en flic – Film d'Émile Gaudreault ». *Films du Québec*, juin. <https://www.filmsquebec.com/films/de-pere-en-flic-emile-gaudreault/>

Ramond, Charles-Antoine. 2009. « Québec-Montréal – Film de Ricardo Trogi ». *Films du Québec*, mars. <https://www.filmsquebec.com/films/quebec-montreal-ricardo-trogi/>

Reeser, Todd. 2010. *Masculinities in Theory: An Introduction*. Chichester ; Malden : Wiley-Blackwell.

Rouleau, Joëlle. 2008. « La transformation des stéréotypes féminins dans le cinéma contemporain ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

Saint-Martin, Lori. 2009. « La figure du père dans le cinéma québécois ». *Tangence*, no.91 (automne), p.95-109.

Sauvé, Mathieu-Robert. 2005. *Échecs et mâles : les modèles masculins au Québec, du marquis de Montcalm à Jacques Parizeau*. Montréal : Intouchables.

Thiers-Vidal, Léo. 2010. *De "l'ennemi principal" aux principaux ennemis : position vécue, subjectivité et conscience masculines de domination*. Paris : l'Harmattan.

Van Enis, Nicole. 2018. *Le test de Bechdel*. Liège : Barricade.