



**HAL**  
open science

# De la distance érotique à la proximité charnelle : du corps féminin fétichisé au corps féminin comique

Adrienne Boutang

► **To cite this version:**

Adrienne Boutang. De la distance érotique à la proximité charnelle : du corps féminin fétichisé au corps féminin comique. Presses universitaires de Franche-Comté. Parler le corps : réinvestir l'amour, 2018, 9782848676265. hal-03610036

**HAL Id: hal-03610036**

**<https://hal.science/hal-03610036>**

Submitted on 16 Mar 2022

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

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

## **De la distance érotique à la proximité charnelle : du corps féminin fétichisé au corps féminin comique.**

Adrienne Boutang

*« Aucun gag sur une mère n'a jamais fait rire qui que ce soit »*  
Mack Sennett (Dale 92)

Cet article interrogera la possibilité de dépasser une représentation érotisée du corps féminin, dans ce qu'elle comporte de distance et d'aliénation, pour lui substituer des représentations « de l'intérieur », fondées sur l'intimité et la proximité. S'il est vrai, comme l'écrivait Molly Haskell (1974), que les femmes se sont vues, dans les représentations culturelles, réduites à l'alternative entre méfiance et objectification, ou, plus fortement, à la binarité entre répulsion et désir, est-il possible d'imaginer des représentations du corps féminin qui dépassent la distance induite par l'érotisme ? Par-delà l'assimilation de la féminité à la maternité, la question posée par la citation d'ouverture est la suivante : le corps féminin – les corps féminins, dans leur diversité – se prêtent-ils à un usage comique ? On s'attachera ici spécifiquement, dans une perspective centrée sur les distinctions de genre, et mobilisant des catégories anthropologiques, au comique corporel, et même à une sous-catégorie définie par Bakhtine, le grotesque, mobilisant les fonctions corporelles supposément « basses ». (Bakhtine 1970). Kristen Anderson Wagner (2015 : 39) fait remonter au dix-neuvième siècle l'idée préconçue selon laquelle la féminité serait particulièrement incompatible avec l'humour, entendu comme recherche intentionnelle de la production d'un effet comique (Elgozy 1979 : 14). Cette répartition genrée a été souvent rattachée à des stéréotypes sociaux opposant à la passivité féminine l'activité masculine, « la femme réceptive et l'homme producteur » (Cezard 2012, Provine 2003). Traditionnellement, affirme ainsi Wagner, les femmes ont été considérées comme « trop émotives, trop passives et trop moralement pures pour accomplir des performances comiques, qui peuvent s'avérer rebelles, tapageuses et conflictuelles. » Elle ajoute que « les femmes ont historiquement été placées dans la position de gardiennes morales de la société, une position qui les exclut encore davantage du champ comique ». Wagner poursuit en opposant la comédie, « censément située du côté de l'intellect », aux qualités jugées féminines, « comme l'empathie, le sentiment et l'intuition » (Wagner 40). Comme le note Delphine Cezard (2012 : 58),

Les stéréotypes amènent à considérer spontanément la figure clownesque comme étant celle d'un homme. (...) La difficulté à se figurer une femme en clown tient à ce que cela ne paraît pas "naturel". (...) Les stéréotypes de la femme sont conditionnés par l'usage du rire et donc, par extension, de l'humour. S'il lui a été interdit de rire, la pratique de l'humour ou pire, l'usage du comique par le ridicule, a été longtemps inenvisageable.

Comme on va le voir, cependant, le problème se pose de manière plus complexe encore quand il s'agit d'utiliser le corps féminin de manière active comme outil de comique. Ce dernier a en effet largement été mobilisé, à travers l'histoire des arts visuels notamment, dans une perspective à la fois esthétisante et distanciée, le corps féminin venant en peinture ou au cinéma susciter le fantasme, dans une logique asymétrique qui met à distance et fétichise le féminin, et où, pour reprendre les termes de Laura Mulvey « le féminin représente une limite, un espace à franchir, semblable au limen occupé pour le sphynx » (Mulvey 1989 : X) ; le féminin fonctionne alors comme un filtre, à la fois possessif et producteur de distance, (le corps féminin étant intrinsèquement « autre »). On conçoit le problème que pose son association à un rire « rattaché dans les représentations à la vulgarité et à un manque de contrôle de soi », et pouvant être « perçu comme dangereux, car il repose sur l'aspect trivial d'un laisser-aller corporel et intellectuel. » (Sarrazin 1997, Cezard 2012 : 162). Le rire « perçu depuis l'âge d'or classique comme l'expression malade d'un dérèglement esthétique et corporel » (Sylvos 1997 : 59), connoterait une absence de maîtrise et un dérèglement subvertissant tout le mécanisme de contrainte du corps féminin. Un usage comique du corps féminin rentre nécessairement en conflit avec une logique « constituant les femmes en objets symboliques dont l'être (*esse*) est un être-perçu (*percipi*) » (Bourdieu 2002 : 94). La difficile rencontre entre corps féminin et comique pourrait constituer – c'est l'hypothèse de ce texte – une manière de déconstruire ce filtre, en produisant un regard à la fois empathique et bienveillant. S'il est vrai que l'humour permet d'accéder à une proximité avec l'objet qu'il vise, et de briser les tabous, il faut s'interroger sur la raison pour laquelle un certain humour corporel a été, historiquement, difficilement applicable au corps féminin. Même à l'intérieur des études de genre, et du féminisme, la question de l'humour a été relativement marginalisée. Ce problème permet donc de soulever un enjeu plus large : la possibilité d'une représentation « authentique » du corps féminin, située à juste distance entre vénération et anxiété. On tâchera ici d'articuler des enjeux sociaux propres au corps féminin dans l'espace social ou intime, et des enjeux de représentation.

## ENTRE ABJECTION ET REVERENCE, L'IMPOSSIBLE CORPS COMIQUE

La création de conditions permettant la visibilité de l'anatomie féminine a constitué une revendication fondamentale du mouvement féministe des années 1970, comme le manifesta la publication, en 1971, de l'ouvrage *Our Bodies, Ourselves*. Ce manuel, destiné aux adolescentes, visait, en s'appuyant sur des illustrations détaillées, à permettre aux jeunes lectrices d'acquérir une connaissance de leurs corps et de traverser les bouleversements de la puberté. Sa publication s'inscrivait donc dans un double mouvement, de rejet et d'ouverture à la fois. Rejet de l'exhibition « classique » du corps féminin jouant sur un mécanisme subtil de monstration/masquage visant à produire un effet érotique dans une logique fantasmatique. Tant le public – les adolescentes – que l'objet même – des planches explicites, mais à visée didactique – distinguaient donc ces illustrations explicites d'images pornographiques ou érotisantes. L'enjeu négatif était donc de court-circuiter l'usage érotique, mais aussi la dimension potentiellement angoissante de ces métamorphoses physiques dont on sait, au moins depuis Nabokov, à quel point elles ont pu alimenter l'imaginaire érotique. L'enjeu positif ensuite, était la recherche d'une libéralisation des représentations de l'intimité féminine, la dissociant de ses connotations taboues en l'affichant au grand jour. Exposée en couleurs dans un manuel scolaire, l'anatomie féminine intime perdrait ses connotations graveleuses, se voyant ainsi dissociée de sa longue association avec la honte ou l'impureté. Le corps féminin est ainsi ramené à sa banalité, tandis que les planches illustrées visaient à produire un sentiment de familiarité, revêtant une fonction politique dès lors que, pour citer le slogan de l'ouvrage, « la connaissance, c'est le pouvoir ». À ces enjeux de représentation s'adjoignait une volonté de transmission, le manuel permettant aux lectrices une insertion harmonieuse dans une communauté féminine solidaire cimentée par l'acceptation de leurs corps.

Le renversement qu'il s'agissait d'accomplir, afin de contrer une tradition culturelle rejetant tant le signifiant que le signifié du corps féminin intime dans l'indicible et l'irreprésentable, peut être illustré par nombre d'exemples disséminés dans la culture visuelle ou audiovisuelle des dernières décennies. Citons-en un, une scène intime, dessinée dans *C'est toi ma maman*, roman graphique autobiographique d'Alison Bechdel (2013). L'auteure s'y représente en petite fille, prenant un bain auprès de son petit frère sous la surveillance attentive de sa mère. Lorsqu'elle demande à sa mère de lui donner le nom de ses parties génitales, elle se voit opposer le silence, et c'est bien plus tard, comme si elle lui révélait un secret un peu honteux,

que sa mère la prend à part pour lui apporter une réponse. On comprend que les stratégies de production d'une visibilité du corps féminin, et de l'anatomie féminine dans ses manifestations les plus concrètes et matérielles, se soient trouvées au cœur des productions d'artistes depuis les années 1970, de la « Dinner Party » de Judy Chicaco en 1975, à Barbara Kruger, Mary Kelly ou Cindy Sherman, en passant par l'exposition *Body Works* de Judy Clark, utilisant « l'urine, les rognures d'ongles, le sang menstruel<sup>1</sup>. »

L'enjeu était alors « la revendication du corps des femmes par les femmes » (*ibid* 78). Il s'agissait de sortir d'une vision du corps féminin comme inquiétant, ou répulsif, de cesser de transmettre la honte, en allant contre deux principes : l'esthétisation obligatoire impliquant, au nom de l'impératif de la grâce, aux femmes de masquer leur corps et leurs fonctions corporelles ; et l'inquiétude mêlée de répugnance que suscitent ces corps. Par-delà les impératifs de pudeur, on peut discerner la prise en compte, chez ces artistes subversives, d'une dimension plus directement troublante du corps féminin dans la culture dominante : une perception de la corporéité féminine comme inquiétante, voire monstrueuse. Ce « monstrueux féminin » a été étudié dans des perspectives tant anthropologiques<sup>2</sup> que psychanalytiques, à travers la notion célèbre d'« abjection » théorisée par Julia Kristeva (1980), focalisée en particulier sur les fonctions corporelles associées à la maternité donc proprement féminines. Il a, dans la culture populaire, notamment filmique, fourni le prétexte de nombre de récits d'horreur reposant sur la fascination mêlée de terreur suscitée par les corps féminins, ainsi que l'analyse Barbara Creed (1993).

L'autre versant de cette altérité perçue et culturellement construite du corps féminin, contre laquelle des projets comme *Our Bodies, Ourselves*, visaient à lutter, en dehors de la censure, est donc une accentuation de sa matérialité, sa « dette envers la nature », envisagée sous l'ordre du répulsif, à l'intérieur de récits relevant du genre de l'horreur. Cette conception de la corporéité féminine comme altérité monstrueuse et répulsive, va donc se trouver à la fois illustrée et renforcée par des films de genre qui, d'*Alien* à *Carrie*, exploitent avec efficacité les virtualités tératologiques de la biologie féminine. À un moment (la fin des années 1970) où se développe dans le cinéma américain populaire, une contre-esthétique transgressive fondée sur le rejet des bienséances dans la représentation du corps – l'esthétique explicite du *gross out* (littéralement : films visant à répugner) –, les images de corps féminins créant l'épouvante, dont les flots de sang de truie déversés sur *Carrie* dans le film éponyme de Brian de Palma constituent un exemple iconique, vont s'inscrire tout naturellement dans le courant

*gross out* (Paul 1994 : 85-112). Et l'inversion de l'image de la jeune fille éthérée en femelle sanguinolente et menaçante (*Jennifer's Body*), tout comme les images convertissant en processus fantastique des évolutions biologiques naturelles (*Gingersnaps*), sont devenues des poncifs du cinéma d'horreur.

À bien y regarder, cependant, l'utilisation de la matérialité du corps féminin dans le courant *gross out* est très différente de celle du corps masculin à la même période, bien que les deux reposent sur une analogue accentuation de la matérialité des fonctions corporelles habituellement reléguées hors-champ par les codes du bon goût et de la retenue. Du côté des hommes, le corps matériel va être utilisé dans une perspective comique, et légère. Du côté des femmes, en revanche, la matérialité du corps va aller plutôt dans le sens de l'inquiétant. L'utilisation comique du corps matériel reste très majoritairement réservée aux corps masculins, du moins jusqu'à la première décennie des années 2000, dans le domaine du cinéma grand public, et même, à de très rares exceptions près, dans les films indépendants a priori plus à même d'offrir des modèles alternatifs. C'est à cette asymétrie, conséquence des éléments dégagés plus haut, que l'on va à présent s'intéresser.

#### LA QUESTION DE L'HUMOUR

Pourquoi, une fois advenue une libéralisation des représentations permettant de représenter plus explicitement les mésaventures du corps dans ses détails les plus concrets, le corps féminin s'est-il vu refuser la possibilité d'un usage comique ? On peut tout d'abord souligner que cette insistance sur le corps à la fois présent et très proche au détriment du regard, déconstruit un système érotisant « scopophilique » fondé sur la distance.

Avant même d'en arriver à cette question du *gross out*, on peut noter que l'association de la féminité et du comique, notamment corporel, est loin d'aller de soi dans l'imaginaire collectif. Comme l'a fait remarquer Alan Dale, le comique *slapstick*, fondé sur l'exploration jusqu'à l'absurde des limites du corps, est presque exclusivement masculin (2000 : 14). On peut relier cette absence des femmes dans les *slapstick* aux mécanismes comiques du genre, reposant très largement sur une violence, certes irréaliste, mais jugée cependant incompatible avec les exigences d'une féminité définie, en particulier au dix neuvième siècle, comme « sage et passive » (Walker 1988 : 82). L'idée que les atteintes à la dignité qui fondent le mécanisme comique corporel du *slapstick* seraient incompatibles avec une certaine essence de la féminité, rejoint la difficulté plus large de la culture à figurer la matérialité du corps féminin. Cela, y

compris à l'intérieur des courants féministes, qui, avant le « tournant corporel » (Howson & Inglis 2001) il y a deux décennies, se sont concentrés davantage sur des approches en rapport avec le constructionnisme social, au détriment de la matérialité corporelle. Si cette conception dualiste du corps féminin a pu donner lieu à des analyses éclairantes permettant de comprendre les processus par lesquels des normes culturelles de féminité ont été intériorisées, conduisant les femmes à tenter de contrôler de l'intérieur un corps « indocile » (« *unruly body* », Bordo 2009), elle a aussi accompagné une tendance à effacer le corps féminin matériel, concret, renforçant de facto une dynamique « somatophobique » (Grosz 1994).

Il est donc cohérent que le corps féminin déjà exclu de la physicalité du *slapstick*, se soit vu exclure du comique *gross out*, focalisé sur les parties les plus matérielles du corps, lorsqu'il s'est développé dans les années 1980 aux États-Unis. Le genre, largement destiné à un public d'adolescents, reposait très largement sur un rapport au corps que l'on peut rapporter à l'esthétique grotesque, telle que l'a définie Bakhtine : mise en avant des fonctions corporelles les moins nobles, usage de la scatologie, dynamiques narratives de rabaissement, par exemple l'humiliation des héros du film *Porky's* (1982) sur lesquels on renverse le contenu des toilettes d'un bar, dans une perspective qui peut être associée plus ou moins étroitement à une logique de renversement carnavalesque des hiérarchies et des normes sociales. À l'intérieur de ce genre transgressif, le corps féminin reste toujours préservé du comique grotesque.

Le corps soumis aux mésaventures comiques grotesques, jusque dans les années 2000, sera donc celui des protagonistes masculins, les femmes étant « préservées », ou maintenues dans un rôle secondaire. L'exemple canonique de cette préservation d'un corps féminin éthéré, immatériel, à l'intérieur d'un film reposant par ailleurs sur un comique corporel marqué, pourrait être la comédie *Mary à tout prix* (Farrelly : 1998). Le film raconte la relation entre Ted (Ben Stiller), archétype du *nerd* maladroit sur qui s'accumulent les péripéties au-dessous de la ceinture, et Mary (Cameron Diaz), grande jeune femme blonde incarnant, tant physiquement que psychologiquement, la pureté et l'innocence. Dans une scène devenue culte, Mary utilise, à la suite d'une série de quiproquos, pensant qu'il s'agit de gel capillaire, le sperme de Ted pour fixer une mèche rebelle. L'image de la blonde Cameron Diaz, souriant innocemment tandis que sa chevelure échappe aux lois de la gravité par le pouvoir magique de la semence de son compagnon, est devenue iconique, manifeste de la popularisation croissante d'un type d'humour régressif et corporel jusqu'alors plus marginal et moins *mainstream*. Dans notre perspective, elle semble cependant illustrer parfaitement la manière

dont le corps féminin reste « préservé » de tout comique corporel : le gag fonctionne précisément sur l'écart entre un corps féminin restant fondamentalement intact, atteint extérieurement seulement par une « souillure » qui ne peut provenir que du corps masculin, dont les semences et sécrétions diverses, dans la pure tradition *gross out* viennent nourrir la dynamique comique. La femme, objet de désir inatteignable dans les versions classiques de la femme fatale, devient ici non seulement accessible, mais réceptacle de pulsions sexuelles mal contrôlées, tandis que les codes de la comédie romantique se voient écornés par un premier contact qui est loin des rêveries à l'eau de rose qu'on attendrait du genre. Mais Mary elle-même demeure envers et contre tout ce corps intact, gracieux, et imperturbable. Le passage de *Mary* semble indiquer l'asymétrie profonde opposant un corps dont la physiologie intime peut servir de support à un comique corporel (celui des hommes) et un corps féminin qui reste condamné à l'alternative entre révérence désincarnée et répulsion. On retrouve là la logique qui considère que « la femme » (le singulier semble s'imposer dans une perspective qui est par définition essentialiste), sans doute en raison de son potentiel de génitrice, ne saurait être traitée avec la même irrévérence que les hommes. Si l'association entre féminité et maternité semble valide pour expliquer ce tabou du corporel féminin, il semble qu'un mécanisme de répulsion reléguant la femme, plus que dans une pureté éthérée intouchable, dans une altérité potentiellement effrayante, soit plus directement en question ici.

Un exemple plus récent vient l'attester. La comédie *Nos Pires Voisins 2* (*Neighbors 2*, Nicholas Stoller, 2016) raconte comment les jeunes filles d'une « sorority » très dynamique mobilisent toutes leurs forces de nuisance pour chasser un couple de trentenaires avec enfant installé à côté d'elles, sous la houlette d'un ancien étudiant qui leur donne des conseils stratégiques. Ce dernier se met à paniquer lorsque les jeunes filles décident de porter le coup final au couple en lançant sur leurs vitres des tampons hygiéniques usagés. La séquence est significative à deux titres, qui vont dans le même sens : la reconnaissance a priori de l'horreur que constitue le corps féminin. D'une part, la scène est, du point de vue de la mise en scène, traitée d'une manière qui pastiche les codes du film d'horreur : les assauts sanglants sont montrés de l'intérieur, du point de vue des victimes (le malheureux couple qui voit les tampons hygiéniques cogner à leurs fenêtres comme autant de projectiles inquiétants), comme une menace anonyme et terrifiante. D'autre part, la réaction, non seulement des victimes, mais du jeune homme – pourtant présenté jusqu'alors comme prêt à absolument toutes les turpitudes – signifie également le caractère résolument inacceptable de cet usage du sang



menstruel, qui se voit ainsi exclu de la sphère pourtant ô combien inclusive de l'humour *gross out*.

À l'intérieur d'un genre reposant précisément sur le recours constant à un comique corporel mobilisant abondamment les sécrétions et excréments corporels diverses, le corps féminin reste l'ultime barrière. Cette dimension méta-générique est même explicite : lorsqu'il demande aux jeunes filles « d'où elles sortent tout ce faux sang » et s'entend répondre « de nos vagins », sa réaction est littéralement la nausée, et il s'écrit : « *gross !* » (« Dégueu ! »), avant de leur affirmer qu'elles ont « dépassé les limites ». Les adolescentes furieuses mettront du temps à lui faire admettre que l'attaque n'est pas plus répugnante que les « *bags of dicks* » (« sacs à bites ») auxquels il fait perpétuellement allusion. La scène met l'accent sur l'asymétrie entre deux types de corporalité, qui est ici directement thématisée. Le corps féminin continue, même à l'intérieur de la comédie, à constituer des « enclaves d'horreur », traitées comme telles, sous l'angle de la répulsion et non du *gross out* comique. Le corps grotesque, au sens bakhtinien du terme, ce corps débordant, ne revêt une connotation célébrative et joyeuse que du côté masculin. Lorsque ce corps ouvert, toujours en pleine métamorphose, à la matérialité accentuée, est appliqué au domaine féminin, on bascule dans le domaine plus sombre de l'abjection.

Mary Russo a d'ailleurs fait remarquer que l'image même choisie par Bakhtine pour incarner le corps grotesque, opposé au corps classique, à savoir les figurines de terre cuite de Kerch représentant des « vieillardes séniles, enceintes et hilares » était « pour une lectrice féministe, plus qu'ambivalente, [car] chargée de toutes les connotations de peur et de répugnance qui entourent le processus de reproduction » (1995 : 63). C'est en fait le point de vue adopté – distance ou proximité – qui détermine l'opposition aisément réversible entre identité et altérité, familiarité et étrangeté. Continuons avec deux exemples utilisant le sang menstruel dans des comédies. L'une peut-être considérée comme représentative des traitements majoritaires du « motif » menstruel, et l'autre plutôt comme une exception, hypothèse qui se confirme si l'on observe un échantillon élargi de comédies sorties au cours des quinze dernières années dans le champ du cinéma états-unien. La première est – est-ce un hasard – tirée d'un film réalisé par une femme, et situé dans le secteur du cinéma indépendant : *Slums of Beverly Hills* (Tamara Jenkins, 1998). L'héroïne, une adolescente, découvre avec effroi l'arrivée imprévue de ses règles (« female problems », comme le disent ses frères), alors qu'elle dîne chez sa belle-mère, une femme sophistiquée, bourgeoise, et très attachée à son

intérieur. Tout se déroule sans encombre jusqu'au moment où la belle-mère découvre une tache de sang sur le précieux coussin qui recouvre une de ses chaises, et hurle « Blood ! », avant de mettre à la porte la jeune fille, ses frères et leur père, que l'on voit sortir, hilares, de la coquette maison de banlieue. La scène est entièrement envisagée du point de vue de la jeune fille, et la réaction horrifiée de la belle-mère, qui manifeste sa répulsion en hurlant de façon théâtrale dans la plus pure tradition des *scream queens*, n'est jamais traitée comme devant refléter celle du spectateur, mais bien au contraire comme une réaction excessive et aberrante devant un processus naturel et banal. Le point de vue du spectateur est aligné sur celui de la jeune fille, et la « mésaventure périodique » est, en dépit des hurlements d'horreur qu'elle suscite chez la belle-mère (incarnation d'une figure que le film désigne comme résolument dépassée : la femme « passeuse » de honte envers son propre corps, et se chargeant de la communiquer aux générations féminines qui la suivent), envisagée avec simplicité.

Examinons à présent le « pendant » de cette scène de débordement menstruel, dans *Supergrave*, (*Superbad*, Greg Mottola, 2007). Au cours d'une soirée bien arrosée, un adolescent (Seth Rogen) danse de manière très rapprochée avec une jeune femme entreprenante, qui, à mesure que la chanson avance, se fait plus tactile, et finit par frotter avec insistance son entrejambe à la cuisse du héros, séduit mais circonspect. La danse achevée, le jeune homme se dirige vers un groupe de garçons qui lui font remarquer la présence de taches intrigantes sur son pantalon sombre, taches qui, au contact des doigts d'un des garçons, s'avèrent être du sang. Après quelques secondes de questionnement intrigué, le héros finit par comprendre, horrifié, qu'il ne s'agit pas de son propre sang, mais vraisemblablement de celui de la danseuse langoureuse de la scène précédente. Confronté à ce qui est présenté comme une vérité insoutenable, le héros écarquille les yeux, ouvre la bouche, et pris de nausée, se convulse, en affirmant qu'il « va gerber ». La rencontre entre les corps et l'accomplissement si attendu d'un contact physique sont dépouillés de tout érotisme, le désir s'effaçant derrière le dégoût. La scène, bien que située à l'intérieur d'une comédie, a toutes les caractéristiques de l'horreur, qu'on peut énumérer brièvement en empruntant ses analyses à l'ouvrage classique de Noël Carroll sur l'horreur (1990). Première caractéristique : le suspense, par lequel la réalité de l'apparition monstrueuse n'est révélée que peu à peu, au fil des questions de son interlocuteur, au personnage, et par-là même au spectateur. Deuxième caractéristique, l'indétermination, qui naît à la fois de la confusion des limites entre les corps (ce sang est-il à lui ou à quelqu'un d'autre ?), et de l'hésitation prolongée quant à la nature de ce sang (« C'est

quoi ce truc ? »), qui rappelle le topos du cinéma d'horreur situant le monstrueux du côté de l'indéterminé, de l'informe, de l'hésitant (Carroll : 18). Et enfin, le trait principal, qui nous ramène directement à la problématique de cet article, la réaction horrifiée du personnage masculin, qui, contrairement à ce qui se produisait dans la scène de *Slums...* analysée plus haut, constitue ici le relais entre nous, spectateurs, et la fiction, modelant ainsi les réactions attendues du public. Les réactions horrifiées du jeune homme jouent ainsi exactement le rôle de celles des victimes du monstre dans les films d'horreur : elles fonctionnent comme des miroirs, des modèles de conduite, indiquant au spectateur la réaction adéquate à avoir face au spectacle (*Ibid.*). La scène appartient bien sûr au genre comique, mais à l'intérieur de ce genre comique elle utilise des mécanismes qui sont propres à l'horreur pour traiter de l'intimité féminine, avalisant et prolongeant par-là une vision du féminin comme monstrueux, et devant susciter des réactions « normales » de répulsion outragée.

Le corps féminin est inquiétant parce qu'il est autre, et continue d'être traité comme un objet extérieur, trop éloigné pour qu'il soit possible de lui appliquer la familiarité bienveillante qui, comme on va le voir à présent, est la condition de son utilisation comique. On va en troisième partie s'interroger sur les possibilités d'invention d'un nouveau rapport à la corporéité féminine, sortant de l'alternative entre révérence et répulsion.

### 3. ALTERNATIVES : DE L'INVERSION A L'INVENTION D'UN NOUVEAU COMIQUE DE L'INTIME FEMININ.

Comme on l'a vu, les normes sociales, qu'elles aillent dans le sens d'un effacement de la corporéité féminine, ou bien d'une distanciation par l'horreur, ont tendance à prohiber l'utilisation comique du corps féminin. À bien y réfléchir, cependant, la revendication, notamment par les artistes féminines des années 1970, d'un usage subversif de leurs corps remettant en question ce type de conditionnements culturels, n'est pas allée dans la direction du comique. Comme l'écrit Bridget Boyle : « Lorsque l'artiste Carolee Schneemann extrayait lentement un rouleau de son vagin, il s'agissait d'un projet politique (...), religieux ou sulfureux, selon le cadre de référence qu'on choisissait de mobiliser, mais il ne serait venu à l'esprit de personne de trouver ça drôle. À l'inverse, les contemporains masculins de Schneemann parvenaient à mettre leurs phallus sur le devant de la scène sans renoncer à exprimer un sentiment de joie » (Boyle 2013 : 94). Le problème a été analysé par Judith Wilt comme celui de la « collision entre comédie et féminisme » (cité dans Boyle), le recours à l'humour fonctionnant comme une édulcoration qui risquerait d'atténuer la portée subversive

des représentations. Au lieu, donc, de libérer un espace pour une utilisation comique du corps féminin, les revendications féministes ont ainsi contribué à inhiber la veine comique en chargeant de gravité des corps qui étaient déjà symboliquement chargés.

Il semble pourtant envisageable de considérer l'humour comme un outil puissant permettant d'obtenir ce passage du masqué au visible, de la contrainte à la libération, et plus spécifiquement, de parvenir à la proximité bienveillante dont on a vu qu'elle était l'objectif des manuels des années 1970. On peut, citant Bakhtine, affirmer que :

Le rire a le pouvoir remarquable de rapprocher l'objet, il l'introduit dans une zone de contact direct, où l'on peut le tâter, le retourner, le mettre à l'envers, l'examiner de haut et en bas, détruire son enveloppe externe, inspecter son intérieur, s'interroger sur lui, le disséquer, démembrer, dénuder, démasquer, analyser et expérimenter en toute liberté ! (1970 : 458).

De fait, le recours à l'humour, un humour explicite basé notamment sur le corps, a souvent été considéré comme une caractéristique permettant de distinguer les féministes des années 1970 des « *feministas* » des années 1990, ces dernières ne dédaignant pas les pouvoirs du rire gras comme outil de subversion (Sweeney 2008 : 178). Kathleen Sweeney mentionne ainsi les performances des comédiennes du *Saturday Night Live*, notamment le personnage de Jude Miller joué par Gilda Radner.

Pour voir apparaître dans le cinéma *mainstream* et à la télévision des représentations qui, du début à la fin, traitent le corps féminin avec la même trivialité débordante que leurs équivalents masculins, il faudra attendre la première décennie 2000. On a en effet coutume de faire commencer avec *Bridesmaids (Mes meilleures amies, Paul Feig, 2011)* une transposition du *gross out* au féminin. Comme son titre anglais l'indique (« *demoiselles d'honneur* »), le film reprend un topos de la comédie romantique et plus largement d'un certain imaginaire féminin un peu mièvre, démodé, et éminemment genré, la préparation d'un mariage imminent, en lui incorporant des gags typiques du *gross out*. La culmination de ces gags se situe au milieu du film, lorsque la future mariée, revêtue d'une robe blanche et entourée de ses futures demoiselles d'honneur, est obligée de quitter en courant la cabine d'essayage d'une boutique très chic pour aller se soulager dans la rue, victime d'une intoxication alimentaire particulièrement violente. La combinaison entre le maintien, sur un mode mi sincère, mi parodique, d'idéaux fleur bleue empruntés à un imaginaire féminin daté, et d'une exhibition crue et scatologique du corps des comédiennes, n'est pas sans rappeler le travail

qu'accomplissait, dans le champ du roman graphique, Aline Kominsky Crumb. S'accomplit ainsi, d'un certain point de vue, l'égalité de traitement entre corps féminins et masculins, ces derniers ne se voyant plus réserver le monopole de l'humour scatologique et du mauvais goût ; de surcroît, cette égalisation se produit à l'intérieur d'une œuvre offrant une tribune et des rôles consistants à des comédiennes qui échappent au rôle de faire-valoir et aux impératifs des bienséances. Enfin, là où l'érotisme voyeuriste reposait sur une accentuation de la surface de la femme, pure extériorité servant de réceptacle aux fantasmes masculins, l'accent mis sur une corporéité grotesque rend aux personnages féminins leur matérialité.

Mais l'application des codes de la comédie *gross out* à des protagonistes et donc à des corps féminins, a cependant été critiquée comme une manifestation plus tortueuse de domination d'une conception masculine du corps, étendue au corps féminin. Un exemple représentatif de ce type de critiques se trouve, par exemple, dans le billet « Do Women Have To Be Vulgar To Be Considered Equal To Men ? », écrit par Tina Rodia, qui résume de manière assez synthétique le type de critiques qu'on pourrait formuler à l'encontre de ce type de représentations (2015). L'auteure de l'article proteste contre la popularisation d'une esthétique « graveleuse » (« *raunchy* ») chez des cinéastes, scénaristes ou interprètes féminines contemporaines, en particulier *Bridesmaids*, *Girls*, et *Broad City*. Elle voit dans ces œuvres la marque non pas d'une libéralisation des représentations, mais à l'inverse d'une « capitulation » devant des codes de vulgarité imposés par les hommes, dont elle juge qu'ils réduisent les femmes « à des réactions corporelles basses - scatologie, sexe crade, troubles digestifs etc ». L'auteure de l'article oppose à ces représentations, qu'elle juge excessives et dégradantes, d'autres œuvres plus authentiques, notamment le film indépendant *Obvious Child* (Gillian Robespierre, 2014) qui traite de manière frontale des enjeux liés au corps féminin (notamment l'avortement) « sans jamais recourir à l'humour corporel *gross out* ni même à des scènes de sexe graveleux pour séduire son public en prétendant faire un film féministe "honnête" ». Ce type de critiques est problématique dans la mesure où elles mobilisent des catégories de pensée qu'on peut juger aliénantes, notamment la « dignité », dont on a vu qu'elle servait souvent de masque à l'expression rétrograde d'une féminité restreinte et contrainte par le corset des bienséances. Cependant elles soulèvent des questions réelles, notamment le problème de l'imposition de codes a priori masculins (ceux d'une certaine vulgarité, et de l'humour corporel en général) sur des représentations féminines, et, plus généralement, celui de la possibilité d'une représentation « honnête » du corps féminin.

On peut commencer par l'argument affirmant qu'il s'agit, plus d'une libération que d'une colonisation de l'imaginaire du corps féminin par des catégories masculines. À regarder la genèse de *Bridesmaids*, mais aussi d'autres œuvres audiovisuelles généralement considérées comme des jalons de la libéralisation des représentations féminines, comme *Sex and the City*, cette critique n'est pas entièrement infondée. Maureen Dowd rappelle que c'est le producteur, Darren Starr, qui transforma sa source écrite, les billets d'humeur de Candace Bushnell sur la vie quotidienne de femmes célibataires à New York, en série plus sulfureuse, traitant ouvertement de sexualité. Et il en va de même pour *Bridesmaids*. Le film, coécrit par Kristen Wiig et Annie Mumolo, a été conçu sous la houlette bienveillante de Judd Apatow, lui-même réalisateur mais surtout, depuis les deux dernières décennies, producteur qui a accompagné le renouveau de la comédie américaine – il a notamment produit le film *Supergrave* mentionné plus haut. Apatow admit avoir été à l'origine de la grande majorité des gags au-dessous de la ceinture du film – on lui doit en particulier la scène d'intoxication alimentaire décrite plus haut. La frontière est donc ténue entre une vision du producteur bienveillant autorisant ses protégées à dépasser les limites, et une vision moins progressiste du producteur Pygmalion imposant à ses créatures un type d'humour qui leur est fondamentalement étranger. Si on observe *Bridesmaids* de l'intérieur, force est, en outre, de constater que cette représentation du corps cohabite avec le maintien de stéréotypes : rivalité forcenée, coups bas, hypocrisie et manigances – tous ingrédients qui faisaient le sel de nombre de comédies *girly* antérieures, mais n'en reposent pas moins sur un certain nombre de présupposés problématiques quant à la nature féminine profonde. On est loin de la solidarité fraternelle et de la transmission apaisée recherchée par les auteurs de *Our Bodies, Ourselves*.

Ce qui est invalidé ici, et peut-être plus largement, (la question vaudrait alors aussi pour les corps masculins, même si, on l'a vu, ces derniers sont moins chargés symboliquement, donc plus aisés à rendre « familiers »), est la capacité de l'humour grotesque, reposant sur l'excès corporel et les débordements, à parvenir à représenter le corps de manière authentique. Bien sûr, le recours au *gross out* pour les corps féminins constituerait une tentative intéressante, et potentiellement hilarante, pour sortir d'une approche considérant, pour citer la célèbre formule de Truffaut, que le cinéma serait « l'art de faire de jolies choses par de jolies femmes ». Il resterait cependant à inventer un type d'humour qui mobilise le corps féminin en le libérant des contraintes habituelles de la retenue et de la féminité conventionnelle, sans en passer par les codes stéréotypés, et peut-être masculins, de l'humour *gross out*.

La question centrale est donc, là encore, celle du point de vue adopté sur le corps, et par-delà, celle de la possible représentation de l'intimité. L'enjeu n'est pas seulement de savoir si les scènes comiques sont écrites par des femmes, mais si le point de vue adopté sur les corps féminins parvient à échapper aux approches traditionnelles rejetant ces derniers dans l'altérité. On comprend alors l'importance des œuvres audiovisuelles dans lesquelles les auteures sont à la fois devant et derrière la caméra, brisant ainsi un double tabou : celui de la maîtrise de la représentation (par opposition aux représentations objectifiantes), et celui de l'interdiction de s'exhiber. Kristen Anderson Wagner évoque le « très ancien et très ancré préjugé existant à l'encontre des femmes s'essayant aux performances comiques » (2015 : 40).

Dans ce contexte, le travail avec son propre corps opéré, dans et hors de la fiction, par Lena Dunham, auteure de la série *Girls* (également produite par Judd Apatow !), est significatif. La jeune femme a revendiqué l'héritage d'artistes subversives des décennies précédentes, comme Carolee Schneemann et Hannah Wilke. Il est donc difficile de ne pas voir, dans l'usage du corps, du corps féminin, et de son corps en particulier, qui est fait dans *Girls*, une dimension politique. Tout au long de la série *Girls* (2012-2017), Lena Dunham s'autorise, de manière récurrente, à afficher des corps féminins dénudés, le sien notamment, d'une manière qui tranche singulièrement avec les représentations esthétisées habituelles. Ces corps sont, de surcroît, mis en scène dans des situations au potentiel transgressif : un passage de *Girls* montre par exemple un personnage, Jessa, uriner dans la rue (on trouve des scènes similaires chez la cinéaste française Sophie Letourneur). Ce choix a valu à la cinéaste un certain nombre de critiques, visant non seulement sa tendance à l'exhibition, mais aussi, de manière plus personnelle, son apparence - puisque la comédienne a un corps qui est très éloigné des canons de beauté présents sur les écrans. Certaines des réactions suscitées par *Girls* tendent à prouver la nécessité de ce type de transgressions : par exemple les remarques parues sous la plume du spécialiste de scénarios John Truby, à l'encontre de ce qu'il reconnaît pourtant comme un effort vers un « surplus de réalisme » dans la série :

Ce plus grand réalisme a son prix. Le personnage de Hannah, joué par (...) Lena Dunham, semble animé d'un désir irrésistible de nous jeter son corps dénudé au visage. Pour ma part, je trouve que ça va un peu trop loin. Je comprends, c'est une femme un peu mastoc qui nous dit : "J'ai le droit d'être fière de et honnête sur mon corps, et sur ma sexualité aussi." (...) Mais c'est tout simplement déplaisant. Lena, ma chérie, crois-moi. Calme le jeu, et pas qu'un peu (2013).

En réalité, la singularité de Lena Dunham consiste précisément à refuser d'offrir une représentation « plaisante » du corps féminin au sens où l'entend John Truby : esthétisation fétichisante se pliant aux exigences fantasmatiques d'un regard masculin, tout en s'arrogeant, sur le modèle de quelques *stand up artists* féminines qui l'ont précédée, le droit de faire rire avec ce corps « hors standard », — qu'il s'agisse de se filmer en train de danser en tenues légères dans la série, en ironisant sur ses propres bourrelets, ou bien, hors de la fiction, de poster sur son compte instagram des *selfies* en bikini accompagnés de la légende « ce n'est pas mon habitat naturel mais je fais de mon mieux ! » Le talent de la cinéaste/interprète pour le comique visuel est moins directement excessif que ce qu'on trouve dans le *gross out* au masculin, et s'ancre dans un « réalisme corporel » qui peut sembler plus troublant que les débordements grotesques mentionnés plus haut. La série ouvre la possibilité d'un autre érotisme, dépassant les binarités figées entre voyeur et objet de regard, entre proximité et désir, surface et profondeur. Mais il manifeste bien la possibilité croissante de poursuivre le combat pour une visibilité corporelle féminine différente. La voie s'ouvre, peut-être, pour un usage à la fois subversif et drôle du corps féminin, exprimant l'amour avant l'aliénation.

#### BIBLIOGRAPHIE

BAKHTINE Mikhaïl, 1970 : *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard.

BECHDEL Alison, 2013 [2012] : *C'est toi ma maman ?*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Corinne Julve et Lili Sztajn, Paris, Denoel.

BORDO Susan, 2004 [1993] : *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press.

BOSTON Women's Health Collective, 1971 : *Our Bodies Ourselves*, Boston : New England Free Press.

BOURDIEU Pierre, 2002 [1998] : *La domination masculine*. Paris : Seuil.

BOYLE Bridget, 2013 : « Bits and Bumps : gender, comedy and the body », *Ejournalist* : a refereed media journal, 13 (1), p. 85-101.



CARROLL Noel, 1990 : *The Philosophy of Horror : Or, Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge.

CEZARD, Delphine, 2012 : « La clown : un idéal impossible ? », *Recherches féministes* 25, (2), p. 157 – 172.

CREED Barbara, 1993 : *The Monstrous-Feminine, Film, feminism, Psychoanalysis*, London & New York, Routledge.

DALE Alan, 2000 : *Comedy Is a Man in Trouble : Slapstick in American Movies*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

DAVIS Kathy, 2006 : Kathy Davis, Mary Evans, Judith Lorbe, *Handbook of Gender and Women's Studies*, London, Thousand Oaks, New Delhi, SAGE.

DOWD, Maureen 2015 (28/02) : « Dirty Words From Pretty Mouths », *The New York Times*.

ELGOZY Georges, 1979 : *De l'humour*, Paris, Denoël.

GROSZ Elisabeth, 1994 : *Volatile Bodies, Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

HASKELL, Molly, 2016 [1974] : *From Reverence to Rape : The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, University of Chicago Press.

HOWSON Alexandra et David INGLIS, 2001 : « The Body in Sociology : Tension Inside and Outside Sociological Thought. », *Sociological Review* 49 (3), p. 297 – 317.

KRISTEVA Julia, 1980 : *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Édition Seuil, Collection : Tel Quel.

MINTZ, Susannah B, 2007 : *Unruly Bodies : Life Writing by Women with Disabilities*, Durham, The University of North Carolina Press.

MULVEY, Laura, 1975 : « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, n° 16 (3), p. 6-18.

PAUL William, 1994 : *Laughing Screaming, Modern Hollywood Horror & Comedy*, New York, Columbia University Press.

PROVINE Robert, 2003 : *Le rire, sa vie, son œuvre, Le plus humain des comportements expliqué par la science*, Saint-Amand-Montrond, Robert Laffont.

RUSSO Mary, 1995 : *The Female Grotesque : Risk, Excess and Modernity*, London & New York : Routledge.

SARRAZIN Bernard, 1997 : « Jésus n'a jamais ri – Histoire d'un lieu commun » in Nelly Feuerhahn, Françoise Sylvos (Dir.), *La comédie sociale*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, p. 42-49.

SCHNEIDER Rebecca, 1997 : *The Explicit Body in Performance*, London & New York, Routledge.

SWEENEY Kathleen, 2008 : *Maiden USA : Girl Icons Come of Age*, New York, Peter Lang.

WAGNER Kristen, 2015 : « Pie Queens and Virtuous Vamps, The Funny Women of the Silent Screen », in Andrew Horton, Joanna E. Rapf (Dir.), *A Companion to Film Comedy*, Chichester, John Wiley & Sons p. 39-60.

WALKER Nancy A., 1988 : *A Very Serious Thing : Women's Humor and American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

WILT Judith 1980 : « The Laughter of Maidens, the Cackle of Matriarchs, Notes on the collision between comedy and feminism », in *Women and Literature*, (1) p. 173 – 196.

#### FILMOGRAPHIE (COMEDIE AMERICAINE)

*Porky's*, Bob Clark, 1981.

*Mary à tout prix (There's something about Mary)*, Peter Farrelly et Bobby Farrelly, 1998.

*Les Taudis de Beverly Hills (Slums of Beverly Hills)*, Tamara Jenkins, 1998.

*Supergrave (Superbad)*, Greg Mottola, 2007.

*Meilleures Amies (Bridesmaids)*, Paul Feig, 2011.

*Girls*, Lena Dunham, 2012-2017.

*Nos Pires Voisins 2 (Neighbors 2)*, Nicholas Stoller, 2016.

#### SITOGRAFIE

RODIA Tina, « Do Women Have To Be Vulgar To Be Considered Equal To Men ? », 5 mars 2015, <http://www.rolereboot.org/culture-and-politics/details/2015-03-women-vulgar-considered-equal-men/>

TRUBY John, « John Truby's Screenwriting Take », 25 février 2013, <http://johntrubyscreenwriting.blogspot.fr/>