

QUAND LE PATRIARCHE N'EST PLUS LÀ

Masculinités et humour dans les dispositifs de talk shows en France

Nelly Quemener¹

De De Caunes dans *Nulle Part Ailleurs* à Jonathan Lambert dans *On n'est pas couché*, les sketches proposés depuis la fin des années 1980 par les humoristes dans les talk shows introduisent des tensions déstabilisatrices des équilibres du plateau, qui ne peuvent se résumer à un rapport binaire de renforcement ou d'affaiblissement à l'égard des normes, des hiérarchies, des catégories (Powell & Paton 1988). Suivant le concept de médiaculture (Maigret & Macé 2005), nous abordons les performances humoristiques dans les talk shows de divertissement tels des modes d'objectivation parmi d'autres des rapports sociaux de genre, de classe et de « race » (Macé 2006). Dans la répétition des dispositifs télévisuels, ces sketches nous informent sur les conflits de définition des normes et des catégories de la société contemporaine ainsi que sur les productions différenciées de la performativité humoristique (Austin 1970, 1962) c'est-à-dire des combinaisons des actes du corps et du langage qui constituent et resignifient en permanence les modes humoristiques (Butler 1997 : 15). Ces sketches sont produits dans des dispo-

¹ Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, UFR Information-Communication.
Laboratoire : Communication, Information, Média

Recherches en communication, n° 28 (2007).

sitifs télévisuels, compris comme « des agencements spatio-temporels de moyens, d'objets, d'intervenants et de procédures » (Flageul 1999 : 123) qui structurent et régulent les rôles, les pratiques, les relations des différents acteurs de l'émission. Ces dispositifs construisent à la fois les cadres de ces interventions humoristiques en fonction des attentes à la production et à la réception (Lochard & Soulages 2003 : 91) et des lieux de circulation de pouvoir entre les positions, les rôles médiatiques et les catégories d'appartenance des intervenants.

L'humoriste a investi les talk shows sous les traits d'un homme blanc de classe supérieure, pénétrant l'arène dans des tenues carnavalesques. Cette figure pose les jalons d'un mode humoristique individualisé, dispersé, réflexif qui semble se détacher progressivement de la fonction contestataire du bouffon (Mercier 2001) commentant le monde depuis une position d'*outsider* (Becker 1985, 1963). La figure hégémonique de l'humoriste homme blanc se redéfinit-elle dans les émissions de talk shows ? Les dispositifs des talk shows marqués par l'hybridation et l'individualisation participent-ils d'une dispersion des positions et performances des acteurs - humoristes ? En nous attachant aux différents modèles de masculinité, féminité et ethnicité performés dans les sketches de l'espace télévisuel, nous montrons que la figure de l'humoriste homme blanc apparue avec Antoine de Caunes dans un dispositif centralisé et patriarcal a laissé place à des figures dispersées produites dans des dispositifs de plus en plus décentrés marqués par la montée d'humoristes issus de groupes subalternes, femmes et non-blancs (Fraser 2001). Si cette dispersion ouvre la voie vers une perméabilité croissante des modèles masculins / féminins qui profite de brouillages incessants entre fiction et authenticité, elle fige les rapports ethno-raciaux dans une logique binaire d'inclusion / exclusion, à laquelle la position souvent bouffonne qu'occupe les humoristes « perçus comme non-blancs » obéit. Nous appuyons l'analyse sur l'étude de sept talk shows, correspondant à la période 1987-2007 : Nulle part ailleurs, T'empêches tout le monde de dormir, On a tout essayé, On n'est pas couché, 20h10 Pétantes, Le Grand Journal et Vivement Dimanche.

Masculinités « blanches » sous contrôle : le bouffon et le patriarche

Dès les années 1980, les talk shows à la télévision française ont fait converger des procédés théâtraux et des dispositifs d'émissions de débat (Soulages & Lochard 1994 : 25). Ils ont ouvert un lieu privilégié

d'improvisation et d'instantanéité pour des humoristes qui oeuvraient jusque-là à la radio ou au café-théâtre. L'émission *Nulle Part Ailleurs* (De Greef, 1987-2001) apparue en 1987 sur la chaîne Canal +, marque l'avènement dans le paysage audiovisuel français de dispositifs mêlant débats, entretiens de face-à-face, thématiques et invités culturels, politiques, sportifs, et rubriques de divertissement. Le genre talk show a hérité des émissions de télé-vérité la mise en scène de l'intimité (Mehl 1996), la position centrale de l'individu (Ehrenberg 1993) et le mode narratif (Soulages 2002) qu'il étend à des invités publics. Il construit un espace où la parole est fragmentée, marquée par le bon mot, la réplique bien placée (Lochard & Soulages, 1994) et le brouillage des identités médiatiques (Lochard 2000). L'émission NPA alterne les entretiens intimistes et les débats mobilisant la subjectivité des invités (Pasquier 1999) dans une arène dialogale ou trilogale formée des publics filmés et de plusieurs intervenants réguliers. Son éclectisme a eu pour fonction d'attirer des publics niches, de niveaux socio-éducatifs relativement élevés (Coulomb-Gully 2001 : 36), appartenant à des communautés d'intérêts spécifiques (Buod & Mériegeau 2001).

Les sketches de 4 à 5 minutes joués en présence des invités par Antoine de Caunes présentateur et acteur de NPA instaurent le flou quant à l'identité médiatique de celui qui les performe. Cette multiplicité des rôles au sein de l'émission est indissociable de la position sociale hégémonique d'Antoine De Caunes. Fils de Jacqueline Joubert et Georges De Caunes, il incarne publiquement la classe aisée blanche ayant marqué l'histoire de la télévision française. En tant qu'humoriste, sa posture d'homme blanc, bourgeois, hétérosexuel, autorise l'appropriation d'un panel de personnages aux performances masculines multiples – le macho, l'intellectuel véreux, le loubard – et aux performances féminines souvent dégradées – les sœurs Pouffe et les sœurs Trio. Les costumes et le maquillage sont hauts en couleurs et en formes et permettent l'appréhension rapide et efficace des personnages ; les gestuelles, les accents et des faciès sont exagérés et mis en exergue par le regard face caméra. Les récits des situations humiliantes ou dégradantes sont alors mis à distance par l'absence d'analogie possible avec la position sociale connue de l'humoriste tandis que les excès de jeu et la construction visuelle des personnages assoient la dimension fictionnelle et permissive des sketches. Quand le personnage de Ouin Ouin, jeune scout sans cesse chahuté par ses camarades, raconte avec naïveté des situations d'humiliation violentes, les publics rient depuis une position de spectateurs extérieurs à la scène et produite par l'exagération

visuelle et narrative du sketch. L'apparition à partir de 1992 aux côtés de De Caunes de José Garcia, acteur au corps bedonnant et au teint mat connotant des origines prolétaires (Dyer 1997), ajoute un élément bouffon qui, par des faciès déformés, des accents excessifs et des accoutrements ridicules, renforce l'éloignement des publics des situations fictives performées sur le plateau. La dimension grotesque (Bakhtine 1970) est en partie déléguée à un acteur inconnu dont le corps renvoie à une position sociale inférieure à celle de De Caunes. Elle préserve voire rehausse le statut du *leader* tout en élargissant les degrés possibles du ridicule et multipliant les variations dans la répétition quotidienne des sketches.

La stature de Philippe Gildas, co-présentateur d'expérience de l'émission, homme grisonnant caractérisé par un mode d'entretien consensuel, place les excès de De Caunes et Garcia sous la coupe et la bienveillance d'une figure paternelle. Ce rapport filial et la place conclusive des sketches dans l'émission garantissent la présence d'un regard approbateur ou désapprobateur sur ces excès humoristiques et servent de leviers de contrôle de la prestation en cas de dérapage. Le dispositif et les acteurs du plateau autorisent une sphère de divertissement dont les garde-fous et les cadres produisent et sont le produit de l'occupation carnavalesque de l'arène par De Caunes et Garcia. Les personnages distincts des acteurs deviennent objets du rire et non pas sujets d'identification (Hall 1997 : 275). Ils sont désignés par l'excès comme des avatars déformés de la réalité. Cette sphère de divertissement autorisée par le cadre du dispositif télévisuel, le recours aux excès visuels et narratifs et la distinction acteur – personnage conditionnent l'appréhension de sujets variés, les parodies de personnages célèbres, i.e. Lady Di et le Prince Charles, et des invités souvent prestigieux du plateau, i.e. Francis Uster devenu Francis Ulcère. Le ridicule fait alors éclater le cadre relativement sérieux du reste de l'émission et les rôles impartis à chacun.

Dispersion et individualisation des masculinités : l'humoriste et l'incertitude des dispositifs

Ces dégradations grotesques de fonctions hautes ou de figures légitimes du monde de la musique et du spectacle à des éléments corporels et langagiers se transforment en des interventions plus ciblées et plus personnalisées quand le maître d'œuvre du talk show est une figure à la position plus contestée. Stéphane Bern, Laurent Ruquier et Marc Olivier

Fogiel sont des figures ambivalentes de présentateur. D'âge moyen, leur attitude empruntée, leur physique mince et leur homosexualité suggérée ou affirmée publiquement construisent une masculinité peu charismatique, à l'instabilité renforcée par la tonalité dynamique, voire agressive, des interviews et les partis pris dans les débats. Ces performances masculines à l'autorité faible ouvrent un espace de parole où la perte de contrôle est favorisée par l'absence de légitimité journalistique ou socioculturelle du maître d'œuvre, anciennement humoriste ou présentateur d'émissions de divertissement. Des chroniqueurs spécialisés tels Eric Zemmour, écrivain et journaliste, et Ariel Wizman, incarnation de l'intellectuel *dandy* et dilettante, se substituent au rôle de l'expert ou d'intellectuel dans le dispositif et pallient tout au long de l'émission les lacunes supposées du présentateur. L'instabilité contrôlée du dispositif marqué par la dispersion des centres de pouvoir (Foucault 1969) ouvre des possibilités de subversion et de retournements beaucoup plus fréquents que dans des dispositifs chapeautés par une figure patriarcale à l'autorité peu contestable.

Au sein de ces dispositifs marqués par une délégation de la responsabilité du présentateur à des entités dispersées (Latour 1993 : 27), les humoristes interagissent avec plusieurs acteurs à l'autorité fluctuante et prennent le risque de cibler sans filet les invités du plateau. Les controverses déclenchées par les portraits de Stéphane Guillon lors d'apparitions quotidiennes dans l'émission 20h10 Pétantes (Boulogne : Européenne de production, 2003-2005) sur Canal + animée Stéphane Bern ont reposé sur la mise en mots des non-dits du parcours des invités et sur la désignation de leurs contradictions par l'exagération. Stéphane Guillon joue des flous produits par le dispositif, qui le place à égalité avec le présentateur de l'émission. Il adopte pour une courte chronique le statut ambigu de commentateur, se distinguant des chroniqueurs spécialisés du plateau par la proximité physique et audiovisuelle avec le présentateur. Son autonomie sous tutelle se retrouve dans le cadrage visuel des réactions du maître d'œuvre à l'autorité contestée, dont le rôle d'(in)validation, proche de celui des publics, est réduit par le dispositif à des exclamations de protestation et des regards réprobateurs.

Ce flou sur l'identité médiatique de l'humoriste s'accompagne d'une clarté sur la visée humoristique de l'intervention, qui rend possible la participation de l'humoriste à la dispersion des centres de pouvoir. Jean-Luc Lemoine dans le rôle de « médiateur » de On n'est pas couché (Bharma & Ruquier, 2006-2008) construit ses interventions sur la déconstruction partielle et biaisée des rôles impartis à chacun des

intervenants réguliers du plateau. Les détournements d'images tirées de l'émission de la semaine précédente décrédibilisent et ridiculisent les chroniqueurs Eric Naulleau et Eric Zemmour et le présentateur Laurent Ruquier. Les rôles et identités des uns et des autres ainsi désignées et déjouées favorisent la circulation du pouvoir ; le renversement des positions hégémoniques des acteurs du dispositif télévisuel vide ces positions de leur sens produit dans le dispositif (maître d'œuvre, experts) et les réinvestit d'une signification humoristique (objets de moquerie) (Butler 1997 : 99).

L'instabilité des dispositifs télévisuels et la multiplication des intervenants humoristes s'accompagnent d'un éclatement des contours de la figure d'humoriste en une multiplicité des versions possibles de la masculinité blanche hétérosexuelle. Christophe Alévêque et Stéphane Guillon se complaisent dans une attitude sombre et désabusée, se présentant comme saltimbanques apposant un regard politisé sur un monde dont ils désignent les disfonctionnements. Leur mode humoristique s'appuie sur les actes du langage et propose une conception hégémonique de l'humour au masculin marqué par le pouvoir des mots et l'énonciateur souverain (Butler 1997). La dispersion et l'hybridité des dispositifs de *On n'est pas couché* et *20h10 Pétantes* autorisent la déconstruction critique et parfois biaisée d'un thème d'actualité ou d'une situation ancrée dans la « réalité » du plateau, par des figures masculines dont le pouvoir de la raison et l'endossement de la responsabilité des propos du sketch font contrepoids au manque d'autorité du présentateur. Ces dispositifs décentrés ouvrent également la voie à des figures masculines urbaines et séductrices, qui déplacent la conception de l'humour basée sur la parole vers la performance d'un regard parodique posée sur des images détournées. Jean-Luc Lemoine, humoriste à l'apparence jeune et dynamique, se distingue par un humour « apolitique » qui consiste à apposer des commentaires ironiques sur ces images tirées de l'émission précédente ou d'autres émissions télévisées. Il déplace les cadres habituels de l'humour au masculin en le détournant de l'actualité politique et des sujets polémiques pour s'emparer d'un thème à connotation moins « noble », la culture télévisuelle.

Pourtant c'est surtout en devenant le lieu d'appropriation par des actrices femmes du rôle et de la position d'humoriste jusque là majoritairement occupés par des acteurs hommes que les dispositifs dispersés ont redéfini la performativité humoristique – l'humour, son utilisation et la figure qui l'utilise. Florence Foresti dans *On a tout essayé* (Bharma & Ruquier, 2004-2006) et Julie Ferrier dans *Samedi Pétantes* (Boulogne :

Européenne de production, 2005-2006) parodient en s'appuyant sur une série de personnages les modèles idéaux de la féminité en s'emparant parfois des attributs de la masculinité pour construire des personnages androgynes ou au genre ambigu. Ces *female masculinities* (Halberstam 1991) sont entre autres performées par des gestuelles et des mouvements corporels à connotation masculine (voix criarde, bras en avant, vêtements larges couvrant les formes du corps). Les ressorts humoristiques des sketches consistent alors en des décalages entre les autoreprésentations des humoristes - personnages dans la catégorie femme et les actes du corps et du langage qui incarnent des attitudes à connotation masculine. L'appropriation des codes de la masculinité par les humoristes femmes brouille temporairement les contours de la masculinité (ici incarnée par une humoriste de sexe féminin) et de la féminité (ici une féminité masculine) et participe de la multiplication non seulement des versions possibles de la masculinité, de la féminité mais aussi des modes humoristiques à disposition des humoristes (Butler 2005, 1990). Les humoristes femmes, en imposant le corps dans les mécanismes déclencheurs de rires, déplacent la définition de la performativité humoristique. L'humour parlé à connotation masculine s'étend aux actes du langage *et* du corps produits par des figures masculines et féminines.

Cette déconstruction des catégories de genre est indissociable de mécanismes humoristiques instaurant le flou sur l'identité de l'énonciateur, qui fluctue entre le personnage et l'humoriste. Jonathan Lambert sur le plateau de *On n'est pas couché* (Bharma & Ruquier, 2007-) joue un-e ancien-ne ami-e d'enfance d'un-e des intervenants du plateau en s'appuyant sur une construction visuelle (costume et maquillage) souvent exagérée mais vraisemblable. Lambert joue sur l'ambiguïté réalité - fiction en recourant dans son interview à des éléments « vrais » de l'enfance de l'invité et des éléments de fiction impliquant le personnage. Ici les travestissements et les mises en scènes visuelles n'étouffent pas la subjectivité des personnages incarnés corporellement, mais les pertes de mémoire régulières de Jonathan Lambert durant le sketch créent des allers-retours entre personnage et humoriste et désignent le caractère fictionnel de la performance. Le spectateur est alors partagé entre la perfectibilité de l'incarnation de personnages masculins et féminins, l'artificialité de la performance montrée comme performance lors des « ratages » et erreurs et la désignation régulière à l'énonciateur - humoriste de sexe masculin.

Ce brouillage des catégories de sexe (masculin) et de genre (masculin et féminin) et les fluctuations permanentes sur l'échelle de

réalité - fiction rendent l'humoriste vulnérable aux équilibres instables du plateau de télévision, en même temps qu'ils produisent la possibilité d'une prise de pouvoir totale du personnage à l'intérieur du dispositif. Si les réponses de l'invité et les erreurs de Lambert ou de Ruquier ne déstabilisent pas le cours du sketch, la performance résulte en une perte de contrôle du personnage qui prend le dessus sur l'équilibre du plateau, s'attaque physiquement aux publics ou refuse de sortir, s'appropriant de manière parodique l'incertitude du dispositif. Le flou est dans le cas de Jonhatan Lambert une nouvelle modalité d'existence de l'humour et de l'humoriste sur le plateau.

Masculinités non-blanches et dispositifs de régulation : de la participation à la « bouffonisation »

Les performances dans plusieurs émissions de talk show d'humoristes se réclamant du *stand-up*, genre humoristique construit autour de mises en scène d'expériences vécues, de commentaires sur l'actualité et de jeux sur les catégories de classe, « race », genre (Schulman 1994), sont venues reconfigurer les modèles de masculinité performés par les humoristes blancs, en incluant des catégories « perçues comme non-blanches » (Macé 2007). Les humoristes de *stand-up* se basent sur un humour qui consiste à détourner les propos d'un intervenant devenu cible et les resignifier en les énonçant dans un contexte différent (Butler 1997). En 2006-2007, Fabrice Eboué, humoriste métisse à l'apparence vestimentaire décontractée, fait un tour de table des invités dans *T'empêches tout le monde de dormir* (Fogiel, 2006-2008) diffusée à 22h30 en direct sur M6. Debout à une des extrémités de la table des invités, il a recours au mode de la vanne. Il flatte d'abord l'invité pour retourner la flatterie dans une chute humoristique dégradante. Ses vannes portent souvent sur les chaînes de causalité, attributs réducteurs et termes qui construisent les catégories ethno- raciales de ses cibles. Elles désignant et déconstruisent les modèles de pensée blancs et leurs effets discriminatoires sous-tendant les propos des invités du plateau. L'intervention de Fabrice Eboué est cependant conditionnée par les possibilités de réponses des invités ciblés, les contraintes de temps et le regard du présentateur Marc Olivier Fogiel qui exprime sa désapprobation en pointant les réactions des invités (« Nelson Monfort est choqué ! ») et autorisant finalement la vanne exagérée (« C'est bon Fabrice, tu peux te lâcher, il est tard ! »).

Cette mise sous tutelle de l'humoriste de *stand-up* se trouve renforcée dans des dispositifs à l'organisation patriarcale et à l'accessibilité tous publics. Dans *Le Grand Journal* (Denisot, 2005-2008) diffusé de 19h à 20h30 sur Canal+, Thomas N'Gijol, acteur d'origine camerounaise, porte un toast à l'un des invités. Debout sur le prolongement de la table des débats, il pose un regard surplombant sur les invités et les chroniqueurs. La scène contraint pourtant ses mouvements et le met au centre d'un dispositif où les publics sont relativement éloignés et où son intervention est bornée visuellement et spatialement par des chroniqueurs jeunes, blancs et spécialisés dans un domaine. L'incursion d'un corps noir sur un plateau majoritairement occupé par des corps blancs expose ce corps à la subjectivation par les regards blancs et à l'autorité incontestée du présentateur Michel Denisot. Si le surplomb de Thomas N'Gijol autorise la désignation de mécanismes de pouvoir discriminatoires dans les rapports ethno-raciaux, la primauté du regard blanc et la visée humoristique de l'intervention dans le dispositif télévisuel du talk show conditionnent et assurent le contrôle sur la controverse verbale sur les catégories de « race ».

Les évolutions des interventions de Thomas N'Gijol et Fabrice Eboué marquent à la fois une plus forte présence et une plus forte régulation de leur part active dans les émissions. Dans *T'empêches tout le monde de dormir* en 2007-2008, Fabrice Eboué occupe une place assise en hauteur, perchoir depuis lequel il lance ses commentaires sur les débats de l'arène. Le dispositif du plateau isole Fabrice Eboué qui est mis en position de commentateur et non d'acteur. Filmé en plan rapproché, il est placé sous le regard des intervenants diffusé sur les écrans qui l'entourent. L'éloignement physique de l'arène des débats renvoie Fabrice Eboué à une posture de bouffon, qui appose une vision du monde dans un cadre autorisé par le dispositif blanc masculin à condition qu'il reste en dehors des débats qu'il critique. Dans *Le Grand Journal*, Thomas N'Gijol change le format de ses sketches pour proposer un Top 5, sorte de hiérarchisation humoristique d'une thématique en lien avec les invités, i.e. le « Top 5 des signes qui vous rappelle que vous regardez un film américain ». Thomas N'Gijol intervient sur une scène éloignée de la table des débats, entouré de deux musiciens. L'éloignement de Thomas N'Gijol dans le dispositif du *Grand Journal* l'extrait à la subjectivation par le regard « blanc », mais s'accompagne d'une tonalité ludique et d'une adresse aux publics et non plus à une cible désignée. La dimension ludique et l'éviction de l'arène centrale désamorcent les controverses potentielles créées par ses interventions.

Ces mécanismes de régulation par les dispositifs des chroniques de *stand-up* au pouvoir de confrontation verbale fort correspondent à un processus d'exclusion progressive, qui passe par les remontrances infantilisantes de Marc Olivier Fogiel et la réduction des sketches à des formes anecdotiques. La mise à l'écart physique de Thomas N'Gijol et de Fabrice Eboué résout le flou de la posture entre commentateur et humoriste en un rôle de simple amuseur ou de bouffon. Thomas N'Gijol s'empare pourtant de l'espace ouvert du plateau et impose une présence physique et un style urbain et élégant. Il substitue à la revendication d'une impertinence du regard non-blanc une attitude de séducteur et *showman* en référence à la culture noire américaine. Il transfère sa stratégie d'*empowerment* de la confrontation verbale performant la « race » vers une mobilisation des actes du corps et du langage performant une masculinité hétérosexuelle moins polémique. Fabrice Eboué, contraint par le dispositif, ne peut opérer ce déplacement. Quoiqu'il résiste parfois au dispositif en descendant de son perchoir et en pénétrant la scène des débats pour interpeller des invités politiques, il disparaît au fil des semaines de la scène des débats et se contente de commentaires ponctuels. Cet essoufflement dans la répétition cantonne les invectives de Fabrice Eboué à un mode de contradiction binaire sur les questions sociopolitiques et raciales qui réduisent progressivement toute possibilité de complexification de la performance de « race » par le récit de soi et de subjectivité par les actes du corps.

Les deux types de talk shows que nous avons développés, ceux régis par une figure patriarcale de présentateur, organisés autour d'un centre de pouvoir fort, et ceux régis par une figure d'animateur contestée et contestable, organisés autour de centres de pouvoir multiples et dispersés, correspondent à la cohabitation de deux sphères de redéfinition possible de la figure hégémonique de l'humoriste. Le dispositif patriarcal, qui continue à organiser certains talk shows contemporains, a fait apparaître les premiers sketches d'humoristes. L'excès carnavalesque y permet une prise de l'espace du plateau mais fige le rapport binaire personnage de fiction / humoriste et, en l'absence de subjectivité, les catégories de genre, « race » et classe performées par l'humoriste et par les personnages. Les dispositifs décentrés, marqués par la possibilité de pertes de contrôle, permettent des versions différenciées de la masculinité et de la féminité, et brouillent non seulement les rôles impartis à chacun des acteurs du plateau mais également les contours des catégories de genre des personnages et des humoristes. Les deux

types de dispositifs convergent sur les manières de réguler les rapports de « race », en adoptant des mécanismes d'éloignement et de « bouffonisation » des humoristes de *stand-up*. Les excès du langage, mis au service d'une désignation de l'hégémonie blanche et d'une revendication des identités « non-blanches » et hybrides, sont certes autorisés par les dispositifs mais aussitôt confrontés à l'approbation des présentateurs et des invités et à la validation par les publics. Enfin, si déplacements il y a, la période récente (2008-2009) semble œuvrer en faveur de la réappropriation des mécanismes humoristiques apparus récemment dans les talk shows par les humoristes hommes blancs et la persistance d'une hégémonie masculine et blanche. L'incursion des actes du corps dans les ressorts humoristiques des humoristes hommes certes resignifie la construction genrée de l'humour parlé à connotation plus masculine mais n'en efface pas la moindre visibilité sur la scène télévisuelle des humoristes femmes. Quant à la vanne ou la mise en scène de soi des humoristes de *stand-up*, leur mobilisation par des humoristes blancs invisibilisent leur inscription dans les problématiques ethno-raciales que l'arrêt des sketches de Thomas N'igijol et de Fabrice Eboué à la rentrée de septembre 2008 a définitivement évincées des talk shows.

Références

- Austin, J.L. (1970). *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'Anglais par Gilles Lane, Paris : Ed. Points, 1962.
- Bakhtine, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris : Ed. Gallimard, 1965.
- Becker, H.S. (1985). *Outsiders: Etudes de sociologie la déviance*, Paris : Edition A/-M, Métailié 1963.
- Buod, J. & Mériageau, P. (2001). *L'aventure vraie de Canal +*. Paris : Fayard.
- Butler, J. (1997). *Excitable Speech, A Politics of the Performative*, NY & London : Routledge.
- Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre, Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'Anglais par Cynthia Kraus, Paris : Ed. La découverte, 1990.
- Coulomb-Gully, M. (2001). Petite généalogie de la satire politique télévisuelle. L'exemple des Guignols de l'Info et du Bébête show. *Hermès*, 29, 33-42.
- De Lauretis, T. (1987). *Technology of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press.
- Derrida, J. (1972). La différance. Dans Derrida, J., *Marges de la Philosophie*. (1-29) Paris : Ed. Minuit.
- Dyer, R. (1997). *White*. London & NY : Routledge.

- Ehrenberg, A. (1993). La vie en direct ou les shows de l'authenticité. *Esprit*, Janvier, 15-37.
- Flageul, A. (1999). Télévision : l'âge d'or des dispositifs. 1969-1983, *Hermès*, 25, 123-130.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris : Ed. Gallimard.
- Fraser, N. (2001). Repenser la sphère publique : contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement, *Hermès*, 31, 125-157.
- Halberstam, J. (1991). *Female Masculinity*. Durham & London : Duke University Press
- Hall, S. (1997) The Spectacle of the 'other'. Dans Hall, S. (ed) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. (223-291) Birmingham : The Open University.
- Latour, B. (1993). La Clef de Berlin. Paris : Ed. La Découverte.
- Lochard, G. & Soulages, J-C. (1994). Les imaginaires de la parole télévisuelle. Permanences, glissements et conflits. *Réseaux*, 63 (12), 13-38.
- Lochard, G. & Soulages, J-C. (2003). La parole politique à la télévision. Du logos à l'éthos. *Réseaux*, 118 (2), 65-94.
- Lochard, G. (dec. 2000). *Comment analyser le dispositif d'une émission de télévision? Repères méthodologiques*, Paris : Université Paris III - Sorbonne Nouvelle.
- Macé, E. (2006). *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie post critiques des médias*. Paris : Ed. Amsterdam.
- Macé, E. (2007). Des minorités visibles aux néo-stéréotypes : les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales. *Journal des anthropologie*, Hors-série Identités nationales d'Etat, 69-87.
- Maigret, E. & Macé, E. (dir) (2005). *Penser les Médiacultures, Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : A. Colin.
- Maigret, E. (2005) *Esthétiques des médicacultures*. Dans Maigret, E. & Macé, E. (2004) *Penser les Médiacultures, Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. (123-144) Paris : A. Colin.
- Mehl, D. (1996). *La télévision de l'intimité*. Paris : Éd. du Seuil.
- Mercier, A. (2001). Quand le bouffon franchit le rubicon: La candidature Coluche à la présidentielle de 1981. *Hermès*, 29, 175-183.
- Pasquier, D. (1994). Introduction. *Réseaux*, Janvier-Février, 9-11.
- Schulman, N. (1994). The house that black built: television stand-up comedy as minor discourse. *Journal of Popular Film and Television*, 22, 108-115.
- Soulages, J-C (2002). Images de citoyens ou paroles de consommateurs : le talk-show un genre télévisuel postmoderne. *French Cultural Studies*, 13, 319-336.