

La star de *Woman's Film* : performance d'actrice, performativité du genre

La bibliographie consacrée au *Woman's Film* hollywoodien de l'ère classique n'a cessé de s'enrichir depuis quatre décennies, y compris pour débattre des contours mêmes de cet objet. Jean-Loup Bourget (1985) considère ainsi que « *woman's film* » est une appellation connotée négativement par la presse pour désigner le « *romantic drama* », c'est-à-dire le mélodrame filmique hollywoodien des années 1930 et 1940. La recherche des spécificités du *Woman's Film* en a pas moins suscité une réflexion poussée dès les années 1970, en particulier de la part de la critique féministe, tant cet ensemble générique paraît exposer les contradictions et les ambivalences du cinéma populaire, dès lors qu'il s'adresserait en priorité à un public féminin. Certains de ces travaux soulignent la dimension patriarcale du message véhiculé par ces films – car ils seraient trop éloignés du portrait d'une « expérience féminine véritable » (Haskell, 1973), ou échoueraient à adresser une subjectivité « féminine » (Doane, 1987). D'autres tentent de réhabiliter les *Woman's Films*, en tant qu'espaces de résistance à l'idéologie dominante (Modleski, 1984 ; Basinger, 1993). Les différentes approches tendent néanmoins à converger autour de la raison d'être du *Woman's Film* : un récit construit autour d'un personnage féminin et de sa subjectivité, rejoignant la catégorisation commerciale historique qui visait à stimuler l'identification d'une spectatrice potentielle. Le scénario peut faire de l'héroïne une figure pathétique ou, à l'inverse, une incarnation maléfique de la « Méduse » (Andrin, 2005). Cette définition permet ainsi de ne pas confondre le *Woman's Film* avec les productions mélodramatiques centrées sur les personnages masculins, caractéristiques de la deuxième moitié des années 1950¹.

Il est particulièrement pertinent d'examiner le *Woman's Film* sous le prisme de son actrice principale, ne serait-ce que dans la mesure où le principe du « véhicule » est un des fondements hollywoodiens (Dyer, 1979 ; Basinger 2009). De plus les héroïnes de ce que l'on pourrait traduire en français parla notion de « film de femmes » étaient, principalement, incarnées par des actrices aux *personae* identifiées, spectaculaires et complexes, possédant le statut officiel de stars, à l'instar de Loretta Young, Greer Garson, Katharine Hepburn, Norma Shearer, Kay Francis, Bette Davis, Barbara Stanwyck ou Joan Crawford. La présence de ces actrices-stars était primordiale pour l'attrait que ces films étaient susceptibles de susciter ainsi que pour le succès qu'ils pouvaient escompter et a fortiori obtenir. C'est ce que démontre leurs premières places au générique alliées au choix de partenaires masculins souvent plus effacés, leur importance dans la promotion ainsi que dans la réception critique. Le riche pouvoir d'évocation et la puissance de ces interprètes paraissent d'ailleurs s'accorder à la sensibilité mélodramatique, si l'on admet qu'il se définit aussi par un « mode de l'excès » (Brooks, 1976) : elles sont les « [femmes amplifiées] *[exaggerated women]* » définies par Jeanine Basinger par leur capacité à être excessives, voire « névrotiques » à l'écran (Basinger, 1993). Remarquant comment ces personnalités trouvent à s'épanouir dans le *Woman's Film*, Basinger propose, en creux, une nouvelle définition de cette catégorie générique.

Sensible à cette interprétation qui articule le genre cinématographique et la star, Jean-Loup Bourget

¹Le *Woman's film* ne disparaît pour autant avec les « contes du bruit et de la fureur » (Elsaesser, 1972) centrés sur l'affrontement générationnel et sur la place à trouver du fils dans le foyer dominé par la figure paternel. *Imitation of Life* (Douglas Sirk, 1959) ou *Back Street* (David Miller, 1961) sont des *Woman's Films* et des succès importants à la même période.

(1978) montre comment le visage de Joan Crawford a fini par se confondre avec le mélodrame. Christian Viviani (1987) éclaire, quant à lui, sa définition du mélodrame maternel par la *persona* et le jeu de Constance Bennett tandis que Maria Laplace (1987), dans son analyse de *Now Voyagers* (Irving Rapper, 1942), fait du rayonnement de l'image de sa star, ici Bette Davis, un des points constitutifs majeurs du *Woman's Film*. Ce rayonnement peut s'établir sur le plan de la production elle-même, sur celui de la réception par le public et la critique, ou encore sur celui de la performance de la star. Pour Laura Mulvey (1996), ce dernier aspect rend le *Woman's Film* exceptionnel à Hollywood, en raison de sa résistance devant la réification des corps des stars et dans sa mise au jour de la mascarade féminine : « la présence d'une protagoniste femme, privée de la rassurante sexualisation implicite de l'impératif binaire, renforce l'importance de la performance de de l'actrice. Plutôt que de jouer un rôle destiné à la consommation, la figure féminine joue la femme qui doit jouer, et pour qui le fait de jouer passe avant tout par l'apparence ». Le glissement entre le personnage en train de jouer et l'actrice qui le joue dans cette position complexe et marginal donnerait ainsi lieu, toujours selon Mulvey, à d'extraordinaires performances, alors que « les artifices de la féminité accomplis ne cessent de se fissurer ». Encore faut-il que la star soit capable d'assumer cette complexité. Toutes les actrices ne peuvent pas s'illustrer dans le genre, qui demanderait des qualités spécifiques, étroitement liées aux compétences sociales attendues des femmes dans la société occidentale.

Ce numéro de *Genre en séries* souhaite donc mettre en perspective ces approches et les questionner : le *Woman's Film* est-il le lieu par excellence de cette double performance ? Peut-on aller jusqu'à le définir grâce à cette dimension qui propose une autre lecture genrée que celle habituellement admise, plus narrative ? Plus qu'un simple élément à prendre en compte, la présence de la star féminine devient-elle alors le sujet et l'objet du film, construit comme un écrin à même d'accueillir la performance attendue ? Le *Woman's Film* requiert-il exclusivement un certain type de stars ? Autant de questions par rapport auxquelles ce dossier cherchera à apporter des éléments de réponse, en explorant plusieurs axes :

Axe 1 : Penser un genre féminin par sa star

On peut se demander si un genre cinématographique se définit par sa star. On accepte bien sûr que pour certains genres très spécifiques, où la star vient faire ce pourquoi on l'a engagée (par exemple danser et chanter dans une comédie musicale – Dyer, 1979), la présence, le nom, de l'interprète soient un marqueur fondamental d'identification. Peut-on faire de même avec le *Woman's Film* ? Qu'est-ce qui est, dans ce cas, attendu d'une star de *Woman's Film*, en termes de *persona*, de performance, de morceaux de bravoure à l'écran, de rapports aux médias et à la publicité ? La star de *Woman's Film* est-elle filmée (et regardée) de la même manière que les autres vedettes féminines ? Une fois bien identifiée, est-elle alors capable « d'amener » le genre avec elle, dans n'importe quel contexte, comme l'a suggéré récemment Martin Shingler (2022), à propos de Joan Crawford, qui resterait une héroïne de *Woman's Film*, même dans des films d'horreur de série B ? Par ailleurs, le rayonnement spécifique des stars de *Woman's Film* peut donner lieu à une prise en compte de leur agentivité. Dyer (1979) considérait déjà que certaines grandes stars féminines agissaient pratiquement comme des producteurs de leurs films, sans en avoir officiellement la fonction. La recherche récente tend à mettre encore davantage en avant la place des actrices hollywoodienne dans l'industrie du cinéma et dans le processus créatif (McLean, 2004 ; Chabrol, 2019 ; Carman, 2016), ce que ce numéro peut se donner pour objectif de discuter ou d'approfondir.

Axe 2 : Fissurations et mascarades

À partir de l'analyse de Mulvey, il est envisageable non seulement d'analyser les moments de dévoilement de la mascarade féminine comme constitutifs du *Woman's Film*, mais également de se demander en quoi le jeu et la *persona* de certaines actrices sont plus à même de les rendre crédibles

et émouvants. Dans le *Woman's Film*, l'émotion est-elle purement narrative ou bien procède-t-elle du plaisir du spectateur ou de la spectatrice à observer la mise au jour de la mascarade et la fissuration de la performance jouée par la star ? Par quels moyens ce dévoilement s'opère-t-il dans le *Woman's Film* ? Pour être crédible, une star de *Woman's Film* doit-elle renoncer, même de manière temporaire ou extrêmement modérée, à une apparence physique flatteuse, considéré par l'industrie et le public comme obligatoire (McLean, 2022) ?

Axe 3 : Au-delà de l'âge d'or des studios hollywoodiens

Par-delà son hybridité constitutive – on a pu parler, par exemple, de « *Woman's Film Noir* » pour qualifier certains films criminels américains mettant en scène une protagoniste féminine –, le *Woman's Film* est-il circonscrit dans le temps et se limite-t-il à la filmographie hollywoodienne ? À l'inverse d'une lecture limitative de l'histoire du genre, plusieurs chercheur-es (Greven, 2011 ; Radner, 2017) en ont récemment montré la vitalité et le caractère protéiforme. On peut aborder cette question par la star, en cherchant des équivalents aux actrices hollywoodiennes, « femmes amplifiées », dans d'autres industries (par exemple, Edwige Fenech dans le cinéma français classique, Nicole Kidman ou Cate Blanchett parmi les actrices contemporaines qui travaillent aujourd'hui à Hollywood – Kein, 2011 ; Cook, 2016). Il est également possible, en observant un corpus défini, d'observer, à l'inverse, que certains pays et certaines époques proposent des stars à la *persona* toute différente qui s'illustrent pourtant dans des productions qui évoquent, peut-être sous un nom totalement différent, le *Woman's Film* hollywoodien. Si l'on s'intéresse à des filmographies post-modernes, la question de l'hommage, du pastiche, voire de la parodie (Robertson, 1996), peut également être convoquée (par exemple, les actrices dans les films de Pedro Almodovar, Todd Haynes – Geller et Leyda, 2022 – ou François Ozon).

*

The star of Woman's Film: acting performance, performativity of gender

The bibliography devoted to the classic Hollywood Woman's Film has steadily grown over the past four decades, whether it conflates it with the entire melodrama genre (Jean-Loup Bourget, for example, considers “Woman's Film” to be a term negatively connoted by the press to refer to “Romantic Drama”, that is, the Hollywood melodramas of the 1930s and 1940s. Bourget, 1985), or whether it seeks to define its specific characteristics. The Woman's Film, in particular, has always been the subject of in-depth reflection by feminist critics since the 1970s, as it exposes the contradictions and ambivalences of popular cinema whenever it appears to be aimed at a female audience. Some of these works emphasize the patriarchal dimension of the message conveyed by these films — because they are too far removed from the portrait of a “true experience” (Haskell, 1973), or fail to address a “feminine” subjectivity (Doane, 1987) — while others attempt to rehabilitate Woman's Films as spaces of resistance to the dominant ideology (Modleski, 1984; Basinger, 1993). The various approaches nevertheless all converge on the the Woman's Film's point : a narrative constructed around a female character and her subjectivity, aligning with the historical commercial categorization that aimed to stimulate identification in a potential female viewer. The screenplay can portray the heroine as a pathetic figure or, conversely, as an evil incarnation of "Medusa" (Andrin, 2005). This definition thus avoids confusing the Woman's Film with the melodramatic productions centered on male characters, characteristic of the second half of the 1950s.

It is particularly relevant to examine the Woman's Film through the lens of its leading actress, if only because the principle of the "vehicle" is one of the cornerstones of Hollywood (Dyer, 1979; Basinger, 2009). Moreover, the heroines of the Woman's Film were primarily portrayed by actresses with clearly defined, spectacular, and complex *personae*, possessing the official status of stars, such

as Loretta Young, Greer Garson, Katharine Hepburn, Norma Shearer, Kay Francis, Bette Davis, Barbara Stanwyck, and Joan Crawford. The presence of these star actresses was paramount to the success of these films, as demonstrated by their top billing, coupled with the choice of often more understated male co-stars, their importance in promotion, and their influence on critical reception. The rich evocative power and strength of these performers seem, moreover, to be in harmony with melodramatic sensibility, if we accept that it is also defined by a "mode of excess" (Brooks, 1976): They are the "[exaggerated women]" defined by Jeanine Basinger by their capacity to be excessive or even "neurotic" on screen (Basinger, 1993). Basinger notes how these personalities find fulfillment in the Woman's Film, implicitly proposing a new definition of this category of films. In this regard, Jean-Loup Bourget shows, for example, how Joan Crawford's face ultimately became synonymous with melodrama (Bourget, 1978). Christian Viviani, for his part, illuminates his definition of maternal melodrama (Viviani, 1987) through the *persona* and performance of Constance Bennett, while Maria Laplace, in her analysis of *Now Voyagers* (Irving Rapper, 1942), identifies the radiance of its star's image, in this case Bette Davis, as a major constitutive element of the Woman's Film (Laplace, 1987). This radiance can be established on the level of the production itself, on that of its reception by the public and critics, or even on that of the star's performance. For Laura Mulvey, this last aspect makes the Woman's Film exceptional in Hollywood, in its resistance to the reification of stars' bodies and in its exposure of the feminine masquerade. "Perhaps paradoxically, the presence of a female protagonist, drained of the safe sexualisation implicit in the binary imperative, heightens the importance of performance. Rather than performing as spectacle for consumption, the female figure performs the woman who must perform, and for whom performance is invested in appearance." (Mulvey, 1996). The shift between the character performing and the actress playing that character in this complex and marginal position would thus give rise, according to Mulvey, to extraordinary performances, while the artifice of accomplished femininity continues to crack. However, the star must be able to embrace this complexity. Not all actresses can excel in this genre, which demands specific qualities closely linked to the social skills expected of women in Western society.

This issue of *Genre en séries* aims to put these approaches into perspective and wonder : is the Woman's Film the quintessential venue for this dual performance? Can we go so far as to define it through this dimension, which offers a gendered reading other than the one usually accepted, a more narrative one? More than just an element to consider, does the presence of the female star then become the subject and object of the film, constructed as a setting capable of accommodating the expected performance? Does the Woman's Film exclusively require a certain type of star?

Theme 1: Thinking about a female genre through its star

One might ask whether a film genre is defined by its star. We accept that for certain very specific genres, where the star is there to do what she was hired for (for example, dancing and singing in a musical – Dyer, 1979), the presence and name of the performer are fundamental markers of generic identification. Can we do the same with the Woman's Film? What is expected, in this case, of a Woman's Film star, in terms of *persona*, performance, on-screen bravura moments, and relationships with the media and publicity? Is the Woman's Film star filmed (and viewed) in the same way as other female stars? Once properly identified, is she then able to "bring" the genre with her, in any context, as Martin Shingler recently suggested, regarding Joan Crawford, who would remain a Woman's Film heroine, even in B-movie horror films (Shingler, 2022)? Furthermore, the specific influence of stars in Woman's Film can lead to a consideration of their agency. Dyer already considered that some major female stars acted practically as producers of their films, without officially holding that position (Dyer, 1979). Recent research tends to further highlight the role of Hollywood actresses in the film industry and in the creative process (McLean, 2004; Chabrol, 2019; Carman, 2016), which this issue aims to discuss or explore in greater depth.

Theme 2: Cracks and Masquerades

Based on Mulvey's analysis, it is possible not only to analyze the moments of unveiling the feminine masquerade as constitutive of the Woman's Film, but also to consider how the acting style and *persona* of certain actresses are better able to make them credible and moving. In the woman's film, is emotion purely narrative, or does it stem from the viewer's pleasure in observing the unveiling of the masquerade and the cracking of the star's performance? By what means does this cracking occur in the Woman's Film? To be credible, must a Woman's Film star renounce, even temporarily or extremely moderately, a flattering physical appearance, considered obligatory by the industry and the public (McLean, 2022)?

Theme 3: Beyond the Golden Age of Hollywood Studios

Beyond its inherent hybridity—for example, the term "Woman's Film Noir" has been used to describe certain American crime films featuring a female protagonist—is the Woman's Film confined to a specific time period and limited to Hollywood filmography? Contrary to a restrictive interpretation of the genre's history, several researchers (Greven, 2011; Radner, 2017) have recently demonstrated its vitality and multifaceted nature. This question can be approached through the lens of the star, by seeking equivalents to Hollywood actresses, "amplified women," in other industries (for example, Edwige Fenech in classical French cinema, Nicole Kidman or Cate Blanchett among contemporary actresses working in Hollywood today—Kein, 2011; Cook, 2016). It is also possible, by observing a defined corpus, to observe, conversely, that certain countries and certain eras offer stars with a completely different *persona* who nevertheless shine in productions which evoke, perhaps under a totally different name, the Hollywood Woman's Film. If we are interested in postmodern filmographies, the question of homage, pastiche, or even parody (Robertson, 1996) can also be invoked (for example, the actresses in the films of Pedro Almodovar, Todd Haynes – Geller and Leyda, 2022 – or François Ozon).

Calendrier

- diffusion appel : 26 janvier
- Date limite d'envoi des propositions d'articles : 9 mars
- Notification d'acceptation ou de refus : 16 mars
- Envoi des articles complets : 15 mai
- Expertises entre mi-mai et fin juin
- Retour aux auteurs sur l'article : début juillet
- Remise de l'article final : septembre-octobre
- Publication : fin 2026

Modalités de soumission des propositions d'articles :

Les articles soumis ne doivent pas avoir fait l'objet de publication dans une autre revue ou dans des actes de colloque. Les propositions veilleront à expliciter et justifier l'approche disciplinaire et/ou méthodologique. Rédigées en français ou en anglais, elles seront composées d'un argumentaire de 500-800 mots, d'une bibliographie et d'une notice biographique. Elles sont à envoyer aux coordinateur-ices du numéro (francesco.schiariti@gmail.com ; valentinefranc@gmail.com) en mettant la revue en copie (genreenseries@gmail.com) avant le **9 mars 2026**. Une réponse sera donnée autour du **16 mars 2026**. Les articles devront être rendus pour le **15 mai 2026**. Ils seront ensuite soumis à une expertise en double aveugle pour une publication prévue fin 2026.

Bibliographie indicative

AMIEL Vincent, GÉRARD-DENIS Fanny, LUCET Sophie, SELIER Geneviève (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur : théâtre et cinéma*, Rennes, P.U.R., 2012

AMIEL Vincent, NACACHE Jacqueline, SELIER Geneviève, VIVIANI Christian (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles* (2007), P.U.R., 2007

ANDRIN Muriel, *Maléfiques. Le Mélodrame filmique américain et ses héroïnes (1940-1953)*, Bruxelles, Berne, Berlin, Francfort, New-York, Oxford et Vienne, Peter Lang, 2005

ANDRIN Muriel, GAILLY Anne et NASTA Dominique (dir.), *Le Mélodrame filmique revisité/Revisiting Film Melodrama*, Bruxelles, Berne, Berlin, Francfort, New-York, Oxford et Vienne, Peter Lang, 2014

BOURGET Jean-Loup, « Face of the American Melodrama : Joan Crawford », *Film Reader* n° 3, février 1978, pp. 24-34

—, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985

BOURGET Jean-Loup et ZAMOUR Françoise (dir.) *Jouer l'actrice. De Katharine Hepburn à Juliette Binoche*, Paris, Édition Rue de l'Ulm, 2017

BASINGER Jeanine, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*, New York, Alfred A. Knopf, 1993

—, *The Star Machine* (2007), New York, Vintage Book Edition, 2009

—, *I Do, I Don't: An History of Marriage in the Movies*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2013

BRITTON, Andrew, « A New Servitude: Bette Davis, *Now, Voyager* and the Radicalism of the Woman's Film », *Cine Action*, n° 26 /27, 1992, pp. 32–59

BROOKS Peter, *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès* (1976), Paris, Classiques Garnier, 2010

BUTLER Jeremy G. (dir.). *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, Detroit, Wayne State University Press, 1991

CARMAN Emily, *Independent Stardom: Freelance women in the Hollywood Studio System*, Austin, University of Texas Press, 2016

CHABROL Marguerite, « Bette Davis et les divas de Broadway », *thâtre* [en ligne], mis en ligne le 15 mars 2018. url : <https://www.thatre.com/2018/03/15/bette-davis-et-les-divas-de-broadway/> —, *Katharine Hepburn, le paradoxe de la comédienne*, Rennes, P.U.R., 2019

COOK Pam, *Nicole Kidman*, Londres, B.F.I, 2012

DAMOUR Christophe, « Deux visages du jeu mélodramatique au cinéma : Garbo et Kidman » dans ANDRIN Muriel, GAILLY Anne et NASTA Dominique (dir.), *Le Mélodrame*

filmique revisité/Revisiting Film Melodrama, Bruxelles, Berne, Berlin, Francfort, New-York, Oxford et Vienne, Peter Lang, 2014, pp. 179-189

DOANE, Mary-Anne, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987

DUPRAT Arnaud et FRANÇOIS-DENÈVE Corinne (dir.), *Vivien Leigh : « I'm not a film star, I'm an actress »*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2023

DYER, Richard, *Stars*[1979], Londres, BFI, 1998. Trad. *Le Star-Système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004

ELSAESSER Thomas (1972), « Tales of Sound and Fury, Observations of the Family Melodrama », dans GLEDHILL Christine (dir.), *Home is Where the Heart is*, Londres, BFI, 1987, pp. 43-69

FARINELLI, Gian Lucas et PASSEK, Jean-Loup (dir.), *Stars au féminin :naissance, apogée et décadence du star system*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2000

GELLER Theresa et LEYDA Julia (dir.), *Reframing Todd Haynes*, Duke University Press, 2022

GLEDHILL, Christine (dir.). *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, BFI, 1987

GREVEN, David, *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*, New York, Palgrave MacMillan, 2011

GRIFFIN Sean (dir.), *What Dreams Were Made of. Movie Stars of the 1940s*, , Rutgers University Press, 2011

HAGELIN, Sarah et SILVERMAN Giliann, *The New Female Antihero*, Chicago, University of Chicago Press, 2022

HASKELL Molly, *La Femme à l'écran de Garbo à Jane Fonda*[1973], Paris, Seghers, 1977

—, « A Touch of the 1940s Woman in the '90s », *The New York Times*, 15 novembre 1998

HAVAS, Julia. *Woman Up, Invoking Feminism in Quality Television*, Wayne State University Press, 2022

HIRSCH Forster, *Acting : Hollywood Style*[1991], Harry N. Abrams, Inc., Publishers AFI Press, New York, 1996

JACOBS Lea, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*[1995], Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1997

KEIN Charlie, « Kate Winslet and Cate Blanchett: The Performance Is the Star » in Pomerance Murray (dir.), *Shining in Shadows : Movie Stars of the 2000s*, New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 2011, pp. 198-199

KLAPRAT Cathy, « The Star as Market Strategy : Bette Davis in Another Light », dans BALIO Tino (dir.), *The American Film Industry*, Madison, University of Wisconsin Press, pp. 351-376

KLEVAN Andrew, *Barbara Stanwyck*, New-York, Palgrave Macmillan, 2013

KRÄMER Peter and LOVELL Alan (dir.), *Screen Acting*, Londres et New York, Routledge, 1999

LAPLACE Maria « Producing and Consuming the Woman's Film: Discursive Struggle in *Now, Voyager* » in GLEDHILL Christine, *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* [1987], Londres, B.F.I., 1994, pp. 145-150

MERCER John et SHINGLER Martin, *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, New-York, Columbia University Press, 2004

McDONALD, Paul, *The Star System: Hollywoods Production of Popular Identities*, Londres, Wallflower Press, 2000

—, *Hollywood Stardom*, Malden, Oxford, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013

McKEE, Allison L. *The Woman's Film of the 1940s: Gender, Narrative, and History*, Taylor & Francis, 2014

McLEAN, Adrienne L., *Being Rita Hayworth. Labor, Identity and Hollywood Stardom*, New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 2004

All for Beauty : Make Up and Hairdressing in Hollywood's Studio Era, New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 2002

MODLESKI, Tania, « Time and Desire in the Woman's Film », *Cinema Journal*, vol. 23, n°3, printemps 1984, pp. 19-30

MORIN, Edgar, *Les Stars* [1960], Paris, Seuil, 1972

MULVEY, Laura, *Fetichism and Curiosity*, Londres, B.F.I., 1996

NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma* [2003], Armand Collin, Paris, 2005

NAREMORE James (1988), *Acteurs : le jeu de l'acteur de cinéma*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014

PALMER, R. Barton, (dir.). *Larger Than Life: Movie Stars of the 1950s*, New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 2010

QUIRK Lawrence J. et SCHOELL William, *Joan Crawford*, Lexington, University Press of Kentucky, 2002

RADNER, Hilary, *The New Woman's film*, Taylor & Francis, Londres, 2017

REDMOND Sean et HOLMS Sue (dir.), *Stardom and Celebrity: A Reader*, Los Angeles et Londres, SAGE Publications, 2007

ROBERTSON, Pamela, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Durham, Duke University Press, 1996

ROSEN Marjorie, *Vénus à la chaîne* (1973), s.l., Édition des femmes, 1976

SANDEAU Jules, *The Unsinkable Kate, Katharine Hepburn et son public*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2022

SCHATZ Thomas, *The Genius of the System*, Londres, Simon & Schuster, 1989

SHINGLER Martin, « Bette Davis: Malevolence in Motion », dans KRAMER Peter et LOVELL Alan (dir.), *Screen Acting*, Londres, Routledge, 1999, pp. 46-58

—, « Fasten Your Seatbelts and Prick Up Your Ears: The Dramatic Human Voice in Film », *Scope*, n° 5, 2006

—, *Star Studies: A Critical Guide*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012

—, *Diana Dor: Film Star and Actor*, Édimbourg, Edimburg University Press, 2022

SIKOV Ed, *Bette Davis, magnifique et exaspérante* (2007), Paris, Éditions Hors Collection, 2008

STACEY Jakie, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*[1994], Londres et New-York, Routledge, 2009

STAIGER Janet (dir.) *The Studio System*, New-Brunswick, Rutgers University Press, 1995

TUKHUNEN, Taïna, *Demain sera un autre jour : le Sud et ses héroïnes à l'écran*, Pertuis, Rouge Profond, 2013

VIVIANI, Christian, « Who is Without Sin: The Maternal Melodrama in American Film, 1930-1939 » dans GLEDHILL Christine (dir.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (1987), Londres, B.F.I., 1994, pp. 83-99

—, *Le Magique et le vrai : l'acteur de cinéma, sujet et objet*, Pertuis, Rouge Profond, 2015