



HAL
open science

Théâtre public et masculinité hégémonique Réflexions sur les comédien.nes homosexuel.les

Serge Proust, Corine Védrine

► **To cite this version:**

Serge Proust, Corine Védrine. Théâtre public et masculinité hégémonique Réflexions sur les comédien.nes homosexuel.les. Normes de genre dans les institutions culturelles, 2018. halshs-02103931

HAL Id: halshs-02103931

<https://shs.hal.science/halshs-02103931>

Submitted on 19 Apr 2019

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.

Théâtre public et masculinité hégémonique **Réflexions sur les comédien.nes homosexuel.les**

Serge Proust¹ et Corine Védrine².

Le théâtre³ peut constituer, au même titre que d'autres champs artistiques, un espace de remise en cause des sociétés hétéronormées et des stéréotypes de genre. C'est d'abord le cas des spectacles qui refusent de se conformer au naturalisme esthétique⁴ selon lequel les propriétés physiques des personnes doivent correspondre à celles des personnages (les comédiens doivent jouer des personnages masculins). Cette remise en cause peut d'ailleurs provoquer des suspicions quasi immédiates sur la sexualité des artistes concernés. Rendant compte de la tournée en Occident d'un grand acteur chinois que les normes de la société et du théâtre chinois conduisent à jouer des rôles de jeunes filles, Brecht indique que, compte tenu de « fâcheuses expériences », ce dernier a trouvé nécessaire « de faire spécifier à plusieurs reprises par son interprète que s'il représentait des personnages de femmes sur la scène, il n'était en rien un travesti. La presse fut informée que le Dr Mei Lan-Fang était un homme tout ce qu'il y a de plus homme, bon père de famille et même banquier »⁵. C'est aussi le cas des spectacles mettant en scène l'homosexualité des personnages : là encore, cette représentation peut être profondément ambivalente. En effet, certains de ces spectacles (*La cage aux folles* en constituant l'archétype), notamment par l'assimilation et le confinement de l'homosexualité aux « folles »⁶, contribuent à la suprématie de ces normes hétérosexuelles et à la neutralisation de la force subversive de la revendication homosexuelle⁷.

¹ Maître de conférences en sociologie, habilité à diriger des recherches, Université de Lyon, Centre Max-Weber (UMR 5283).

² École nationale supérieure d'architecture de Lyon. Laboratoire : Environnement – Ville et Société (UMR 56000).

³ Assumant la responsabilité de ce texte, nous tenons néanmoins à remercier les différents relecteurs qui ont contribué à son élaboration.

⁴ Bernard LAPLANTE, « L'étude des carrières professionnelles comme production individuelle. La structure du marché du travail des comédiens », in Pierre-Michel MENDER (sous la dir. de), *Les professions et leurs sociologies. Modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, Paris, éd. de la MSH, 2003, p. 245-255. Cette convention naturaliste a pour effet, notamment au cinéma, de favoriser les jeunes comédiennes au détriment des plus âgées (Catherine PARADEISE, *Les comédiens. Profession et marché du travail*, Paris, PUF, 1998).

⁵ Bertold BRECHT, *Écrits sur le théâtre – tome 1*, Paris, L'Arche, p. 411.

⁶ Voir de ce point de vue l'ambivalence de la réception de ce spectacle par les milieux homosexuels, Jean-Yves LE TALEC, *Folles de France, repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2008.

⁷ On peut d'ailleurs en voir un indice dans le fait que ce spectacle, dans ses versions théâtrales et cinématographiques, relève de la culture de masse *mainstream* aussi bien dans ses lieux de diffusion (le théâtre privé parisien) que par les artistes qui le proposent : Jean Poiret et Michel Serrault dans la version initiale (1973), Christian Clavier et Didier Bourdon dans une version plus récente (2010).

Cette remise en cause se manifeste enfin par l'existence de très belles carrières de comédien.ne.s homosexuel.le.s qui occupent des positions dominantes, comme Olivier Py⁸, ce qui donne l'impression d'une plus grande ouverture du milieu.

Depuis plusieurs années, notamment grâce au Rapport établi par Reine Prat⁹ et la constitution du mouvement pour l'égalité entre femmes et hommes¹⁰, ainsi qu'avec l'émergence récente du groupe « Décoloniser les arts »¹¹, la place des femmes et des artistes issus de l'immigration postcoloniale est devenue, en s'appuyant sur les travaux relatifs au genre¹² et à la déconstruction des catégories de genre et de « race », un enjeu politique au sein des champs du spectacle. Or, à l'inverse, on n'observe pas de revendication équivalente concernant la place des homosexuel-le-s, ce qui pourrait conduire à postuler l'absence de discriminations visant ce groupe.

En réalité, de la même manière que la remise en cause du naturalisme esthétique relève toujours de formes expérimentales et exceptionnelles¹³, ce libéralisme s'accompagne de formes euphémisées d'homophobie. En effet, pour tout observateur du théâtre public, la place acquise par les homosexuel-le-s constitue un enjeu diffus qui ne donne lieu à aucune discussion publique, ni au moindre écrit, mais davantage à des rumeurs présentes aussi bien parmi les groupes professionnels (fonctionnaires du ministère de la culture et des directions culturelles des collectivités locales ; comédiens ; techniciens ; etc.) qu'au sein de fractions des publics de

⁸ Né en 1965, après avoir suivi une formation en Classes préparatoires, Olivier Py intègre le Conservatoire national supérieur d'art dramatique (1987). Il est nommé, à 32 ans, directeur du centre dramatique national d'Orléans (1997) puis à la direction du théâtre national de l'Odéon (2007). En 2013, il devient directeur du festival d'Avignon. Dès les années 1990, il crée le personnage de *Miss Khnife*, chanteuse travestie, qui l'accompagne tout au long de sa carrière de metteur en scène et de directeur d'institutions. Homosexuel et catholique revendiqué, il critique les positions de l'église catholique au moment des débats sur le « mariage pour tous » (O Py, « Intolérable intolérance sexuelle de l'église », *Le Monde*, 04/12/2012).

⁹ Reine PRAT, *Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant -I- Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation*, document Pdf, 2006

¹⁰ Le mouvement pour l'égalité entre femmes et hommes est créé à la suite du « Rapport Prat », initialement dans la région lyonnaise, puis dans l'ensemble du territoire national. Il s'appuie les connaissances acquises sur les ségrégations genrées dans les champs du spectacle pour revendiquer l'égalité homme – femme au sein de ces derniers.

¹¹ Au début de la soirée des Molières 2016, « seuls une petite trentaine d'intermittents et de militants du collectif "Décoloniser les Arts" - contestant des Molières sans artistes de couleur - ont manifesté dans le calme devant l'entrée des Folies-Bergère », Sandrine BLANCHARD, « Joël Pommerat et Catherine Frot triomphent aux Molières », *Le Monde*, 26/05/2016.

¹² Marie BUSCATTO, « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument en France », *Revue française de sociologie*, n° 44 (1), 2003, p. 33-60 ; Hyacinthe RAVET, « Devenir clarinetteste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°168, juin 2007, p. 50-67.

¹³ Dans *La nuit des Rois* (Shakespeare – mise en scène d'Ariane Mnouchkine en 1982) des actrices ont des rôles masculins. Dans *Madame de Sade* (Mishima – mise en scène de Sophie Loucachevsky en 1986 – théâtre national de Chaillot) les 6 personnages féminins sont joués par des hommes.

théâtre qui, à divers titres, portent une attention au fonctionnement du théâtre public et de ses institutions.

Il existe donc, concernant la place des homosexuel-le-s au sein du champ théâtral, une profonde ambivalence qui pourrait aussi expliquer l'absence de mobilisation spécifique ; en effet, il n'existe ni pétition, ni rassemblement à l'occasion des soirées professionnelles, ni demande de recensement permettant de mettre en évidence les (éventuelles) discriminations. Dans les champs artistiques, pour des groupes discriminés, le comptage constitue une des dimensions des luttes ; c'est le cas des femmes avec le Rapport Prat¹⁴. Ces comptages permettent de souligner l'absence ou la sous-représentation massive d'artistes et de professionnels relevant de ces groupes. Or, une telle revendication n'existe pas pour les homosexuel-le-s comme si, outre les divers problèmes moraux et méthodologiques que poseraient une telle enquête, ceux-ci craignaient que soit confirmée cette soi-disant prééminence. Il est d'ailleurs probable que, alors que les recherches académiques sur le genre sont indissociables des mobilisations féministes ainsi que de celles de différents groupes homosexuels, l'absence de revendication des artistes homosexuel-le-s contribue à la faiblesse de la recherche académique sur leur place dans les champs du spectacle. Une des seules exceptions rencontrées est celle d'un numéro d'une revue québécoise faisant écho aux difficultés rencontrées par les chercheurs¹⁵.

Notre article s'efforce de rendre compte d'interrogations et d'hypothèses qui ont émergé à l'occasion de plusieurs recherches portant principalement sur le théâtre public et au cours desquelles la question de l'homosexualité a souvent été mobilisée comme un élément de compréhension de la domination masculine et des inégalités entre homme et femme. Elle ne vise pas à affirmer l'existence de « réseaux homosexuels » (et encore moins d'en mesurer l'importance) mais à émettre une série d'hypothèses sur la manière dont l'homosexualité s'inscrit dans le cadre des échanges économique-sexuels¹⁶ spécifiques à l'activité théâtrale.

¹⁴ On retrouve, plus récent, le même processus pour les artistes issus de l'immigration postcoloniale. Voir par exemple le questionnaire de l'association "Décoloniser les arts" : "<https://blogs.mediapart.fr/decoloniser-les-arts/blog/250216/le-questionnaire-de-decoloniser-les-arts>", consulté le 10/10/2017.

¹⁵ « À observer la pratique théâtrale québécoise des dernières années, un trait dominant nous a semblé mériter l'attention de l'équipe de rédaction de *Jeu* : la présence grandissante de l'homosexualité masculine sur nos scènes, que ce soit sur le plan de la thématique, des personnages, voire de l'orientation sexuelle d'une partie importante des artisans du théâtre. Mais, immédiatement, a surgi un malaise. Car ce sujet nous est vite apparu trop délicat pour en traiter comme de n'importe quel autre. Il est en effet difficile de l'aborder sans prêter flanc à des accusations d'homophobie primaire." Carole FRECHETTE, Michel VAIS, « Questions sur un malaise », *Jeu : revue de théâtre* (dossier : *Théâtre et homosexualité*), n° 54, 1990, p. 9.

¹⁶ Christophe BROQUA, Catherine DESCHAMPS (dir.), *L'échange économique-sexuel*, Paris, éd. de l'EHESS (Cas de figure), Paris, 2014.

Pour l'analyser, nous indiquerons comment la sexualité est au cœur de la relation théâtrale entre les comédien-ne-s et les metteurs en scène. Cela nous conduira à souligner que, dans cette relation, les comédiens échappent aux normes de la masculinité hégémonique. Cependant, cette ouverture n'éradique pas la présence de formes diffuses d'homophobie et traite fort différemment homosexualité masculine et féminine, renvoyant le plus souvent la seconde à l'invisibilité.

Méthodologie

Cet article s'appuie principalement sur deux enquêtes portant sur les étudiants de deux écoles de théâtre : l'École nationale supérieure des arts et techniques de théâtre (Ensatt) et l'école supérieure d'art dramatique de la Comédie de Saint-Étienne (Esad). Ces deux écoles sont intégrées dans le réseau des 12 écoles supérieures d'art dramatique de théâtre reconnues par l'État.

L'Ensatt, créée en 1942, longtemps associée au Conservatoire national supérieur d'art dramatique au concours duquel elle préparait de nombreux étudiants, était installée à Paris et connue comme « l'École de la rue Blanche ». Depuis 1997, elle est installée à Lyon et est organisée autour de dix départements préparant aux métiers de comédien, de metteur en scène, de scénographe, etc.

L'Esad, créée en 1982, est associée au Centre dramatique de Saint-Étienne, le même artiste dirigeant les deux institutions. Elle prépare uniquement au métier de comédien.

Dans ces deux écoles, les effectifs des formations de comédien-ne-s sont réduits (10 ou 12 étudiant-e-s par promotion) avec la règle de la parité, ce qui désavantage les femmes qui constituent souvent les deux tiers des candidats.

La première enquête (enquête 1) est consacrée aux comédien-ne-s sorti-e-s de ces deux écoles entre 2000 et 2010. A partir de 35 entretiens biographiques réalisés en 2010 et 2011, elle examine les conditions d'entrée dans les marchés du travail¹⁷.

Une seconde enquête en cours (enquête 2) porte sur les étudiant-e-s de différentes écoles supérieures d'art (les deux écoles de théâtre évoquées ci-dessus ainsi que des écoles d'art-design et architecture installées à Lyon ou Saint-Étienne). En combinant questionnaire¹⁸, entretiens, observations portant principalement sur les cohortes entrées dans ces écoles en 2014, il s'agit de décrire et d'analyser ce qu'est l'expérience étudiante dans une école supérieure d'art. Cet article s'appuie sur les recherches menées dans les écoles de théâtre au cours de l'enquête 2. Cela concerne 7 formateurs et 15 étudiants.

Afin de préserver l'anonymat des personnes interrogées, nous indiquons : le prénom modifié, le n° de l'enquête, la position (comédien-ne, étudiant-e, enseignant-e).

¹⁷ Corine VEDRINE, *Plus t'es vu, plus tu joues, Rapport d'enquête sur l'insertion professionnelle des comédiens sortants de l'école de la Comédie de Saint-Étienne et de l'Ensatt de Lyon*, Centre Max Weber-Cnrs, Université Jean Monnet, 2012.

¹⁸ Un premier questionnaire a permis de préciser certains traits sociodémographiques des étudiants de l'ensemble des départements de l'ENSATT. Voir Serge PROUST, *Capital scolaire, menaces de déclassement et engagement total: les étudiants de l'ENSATT*, mars 2015, fichier pdf, 38 p. HAL : hal-01419266.

1. Sexualisation de la domination

Au sein du théâtre public, les marchés du travail sont organisés autour des metteurs en scène qui ont le monopole de l'accès aux ressources publiques, soit par la gestion des budgets de fonctionnement des institutions, soit par celle des subventions qui leur sont versées *intuitu personae*¹⁹.

L'accès à l'emploi passe donc, pour les comédien-ne-s, par ces metteurs en scène et les relations interpersonnelles qu'ils-elles nouent avec eux, ce qui est d'autant plus décisif compte tenu de l'état de déséquilibre massif de leur marché du travail et de l'hyperflexibilité de l'organisation du travail théâtral²⁰. Loin de correspondre à l'accord de qualification caractéristique de la société industrielle²¹, l'accès à l'emploi repose sur des « coordinations sociales informelles construites par des liens affinitaires propres aux familles, et non sur la formalisation institutionnelle de l'emploi propre au monde ordinaire des salariés »²².

Au-delà des diverses compétences techniques dont ils peuvent se prévaloir (savoir placer sa voix, savoir mémoriser un texte, savoir occuper l'espace sur scène, etc.), les comédien-ne-s mettent à la disposition des metteurs en scène leur corps et ses différentes composantes : le capital beauté soumis à des processus de déclassement parfois rapides mais inégaux en fonction du sexe ; les relations entretenues avec les corps des autres comédiens ; etc. Cette mise à disposition est aussi une mise à l'épreuve qui peut se traduire par une atteinte au corps²³.

Elle place les comédien-ne-s (et leurs corps) sous de multiples regards, celui des metteurs en scène en premier lieu²⁴, mais aussi des autres comédien-ne-s et membres de l'équipe artistique (du costumier au responsable des lumières) puis, ultérieurement, du public. Les comédien-ne-s et leurs corps sont vus sur le plateau de théâtre mais aussi hors plateau, dans les multiples activités relevant de l'entretien des réseaux professionnels – ce que certains nomment

¹⁹ Serge PROUST, « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du travail*, vol 43, n° 4, 2001, p. 471-489.

²⁰ Eve CHIAPELLO, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998. Pierre-Michel MENER, *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, éd de l'EHESS, 2011.

²¹ Yves LICHTENBERGER, « Compétence, organisation du travail et confrontation sociale », *Formation Emploi*, n° 67, 1999, p. 94.

²² Catherine PARADEISE, *Les comédiens. op. cit.*, p. 178.

²³ En 2007, dans le spectacle mis en scène par Rodrigo Garcia (*Et balancez mes cendres sur Mickey*), à chaque représentation, une jeune femme, à chaque fois différente, a ses cheveux intégralement coupés et se retrouve le crâne nu.

²⁴ Cette mise en regard est décisive et parfois rapide et brutale. Compte tenu du grand nombre de candidat-e-s pour l'entrée dans les formations de comédien dans les écoles supérieures d'art dramatique étudiées (plusieurs centaines de personnes pour 10 à 12 étudiants retenus), la sélection est organisée en deux phases. La première permet de sélectionner un groupe d'une trentaine de candidats au sein duquel le jury sélectionnera cette dizaine d'étudiants. Si cette seconde phase dure une semaine, dans la première phase, le jury sélectionne les étudiants après leur présentation d'une scène qui ne dure, elle, pas plus de 2-3 minutes.

« les mondanités » – afin d’être visibles (« se faire connaître », « se faire voir » des metteurs en scène) et de rester visibles, faute de quoi l’insertion durable dans le métier est compromise. Ces exigences impliquent pour les comédien-ne-s une série de dispositions spécifiques qui tiennent à leur acceptation et au plaisir qu’ils-elles peuvent trouver à être sous le regard de ces multiples agents²⁵.

Les comédiens sont donc inscrits dans une situation de subordination pensée sous le double registre de l’économie et du désir. Économiquement, il s’agit pour les comédien-ne-s de "se vendre, dans un « self-marketing permanent »"²⁶ en assurant un « savoir jouer » et un « savoir être », en équipe sur et hors plateau.

« Quelqu’un qui vend un produit ne se vend pas, lui. Même un musicien vend son instrument. Il vend pas son corps, et son âme et son physique. Déjà il faut réussir à avoir une distance par rapport à faire de soi-même un objet. Déjà c’est compliqué. Se dire dans un casting : "ça ne concerne pas ma personne, ça concerne mon travail". C’est un métier de séduction. » (Paul. Enquête 1. Comédien)

Ce rapport de domination n’est jamais décrit sous le registre des catégories politiques ou économiques, et encore moins des rapports de classe, les metteurs en scène n’étant pas perçus comme des employeurs avec lesquels serait constitué un lien classique de subordination salariale. En effet, dans la quasi-totalité des cas, les metteurs en scène sont eux-mêmes, juridiquement, des salariés, relevant du même régime de l’intermittence et leurs diverses propriétés sociales (intensité de l’engagement dans l’activité, niveau de revenu, etc.) ne les distinguent pas radicalement des comédien-ne-s et cela d’autant moins qu’il peut leur arriver d’être, à leur tour, comédien dans un spectacle mis en scène par un autre artiste.

Conformément à l’hégémonie du régime vocationnel, le vocabulaire mobilisé est étroitement lié à celui de la passion, du lâcher-prise et, plus sexualisé, du désir et de la séduction. Il s’agit de s’abandonner, de donner et se donner : « Faut donner de la passion et de la curiosité [...] Je pense que c’est un métier où si c’est pas quelque chose de profondément viscéral et profondément amoureux, ça fonctionne pas » (Sébastien. Enquête 1. Comédien)-; « Tu te donnes vachement » (Claire. Enquête 1. Comédienne).

Ce double registre explique que la figure de la prostituée^{[e3][a4]} soit évoquée de manière régulière par de nombreux artistes. Cette figure a des fondements historiques liés aux difficultés matérielles ayant longtemps incité un grand nombre des comédiennes²⁷ à une prostitution (plus ou moins « mondaine »), dont la littérature a régulièrement proposé des

²⁵ En 2014, à son début, au moment de présenter notre seconde enquête à des étudiants de théâtre, l’un d’entre eux s’est écrié sous les rires approbateurs de ses collègues : « nous les comédiens, nous adorons être vus ».

²⁶ Pierre-Michel MENGER, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, Dets, Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1998, p. 379.

²⁷ La figure du comédien prostitué est très peu présente.

incarnations. Elle a aussi constitué une des justifications à la prise de pouvoir des metteurs en scène face aux comédien-ne-s²⁸.

Mais, alors que la condition économique des comédiennes s'est largement améliorée, l'image de la prostitution s'est maintenue aussi bien chez des vedettes²⁹ que chez de jeunes comédiennes, précisément parce que, dans la relation de corps à corps, cette image est la seule qui est à leur disposition pour penser cette relation de domination.³⁰

« Il y a une putasserie cachée dans ce métier. Elle se traduit par... mais on l'a tous vécu. [...] Beaucoup de séduction. Moi j'ai toujours dit que je ne coucherai pas avec un metteur en scène ou si il me plaît oui, mais ça, ça ne se dit pas ! » (Caroline. Enquête 1. Comédienne)

La figure récurrente de la prostitution (et de la prostituée) souligne l'existence, au sein du champ théâtral, d'un échange économique-sexuel³¹ au centre duquel le corps des comédien-ne-s, ses propriétés et ses usages, constitue toujours l'enjeu central. Cet échange s'inscrit dans un *continuum* de modalités. À un pôle, il dépend du jeu, parfois le plus brutal, de l'offre et de la demande dans un marché du travail faiblement régulé dans la mesure où les conventions collectives sont globalement ignorées³². À l'autre pôle, l'échange est encadré moins par les règles sociales évoquées précédemment que par des normes collectives privilégiant le régime vocationnel et la constitution de collectifs et de communautés autour d'un metteur en scène³³, reposant parfois sur l'existence d'un cadre conjugal au sein duquel on retrouve, même euphémisées, des relations de domination³⁴.

²⁸ « Au risque de paraître d'un rigorisme exagéré, nous attestons que cette question est plus grave qu'elle ne peut le sembler au premier abord. La galanterie vénale et le proxénétisme, soigneusement maintenus jusqu'ici dans les milieux spéciaux et les théâtres à exhibitions, envahissent de plus en plus les scènes classées. *Or, une actrice ne peut pas travailler sérieusement avec des préoccupations de cet ordre.* » André Antoine, in Jean-Pierre SARRAZAC, Philippe MARCEROU, *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Anthologie des textes d'André Antoine, Paris, Actes-Sud Papiers / Centre national du théâtre, coll « Parcours du théâtre », n° 1, 1999, p. 83

²⁹ « J'ai refusé d'être sympa avec les metteurs en scène. Comme si séduire, c'était se prostituer. Vous pouvez y voir les conséquences de mon éducation bourgeoise et catholique. » Anne Consigny, citée in Samuel Douhaire, « Retour en grâce », *Télérama*, 3203, 1^{er} juin 2011

³⁰ Cette figure est réactivée, comme au moment de "l'affaire Weinstein", quand la domination prend les formes les plus brutales de la violence sexuelle.

³¹ Paola TABET, *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L'Harmattan, « Bibliothèque du féminisme », 2004. Christophe BROQUA et Catherine DESCHAMPS, *op.cit.*

³² Serge PROUST, « L'impossible transfert des règles de la société salariale dans les champs artistiques ; l'exemple d'un dispositif de qualification dans le spectacle vivant », *Formation Emploi*, 119, juillet – septembre 2012, p. 65-81.

³³ Serge PROUST, « La communauté théâtrale, Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue Française de Sociologie*, Janvier-mars 2003, 44-1, p. 93-113.

³⁴ Ainsi, dans de nombreux cas, quand des couples (hétérosexuels) sont au centre des compagnies indépendantes (notamment au cours de leur phase d'émergence quand les moyens matériels restent limités), on constate une division du travail entre les hommes, metteurs en scène, et les femmes qui sont comédiennes, parfois en assumant la fonction d'administratrice.

2. Domination masculine et homosexualité

Au sein du théâtre public, la position de metteur en scène est occupée de manière quasi hégémonique par des hommes et cela d'autant plus que l'on monte dans la hiérarchie professionnelle. Cette position est manifeste dans le cas des institutions³⁵ comme pour les compagnies indépendantes. En 2010, parmi l'ensemble des directeurs-directrices artistiques (du théâtre public) qui bénéficient des aides du ministère de la culture (n = 676)³⁶, on compte un peu plus d'un quart (26 %) de femmes, dont certaines sont intégrées dans des collectifs – mixtes – de direction artistique.

Les autres professions participant à la production théâtrale sont aussi majoritairement masculines³⁷. Reine Prat souligne ainsi que 85 % des textes joués dans les théâtres sont écrits par des hommes³⁸. Pour ce qui concerne les comédien.ne.s, cette prééminence est numériquement moins massive, mais ce sont les hommes qui jouent les rôles les plus prestigieux, compte-tenu de la prééminence des personnages masculins, dans les textes classiques comme dans de nombreux textes contemporains. Cette primauté explique d'ailleurs que, en raison de la convention naturaliste, les écoles mettent en place des dispositifs de discrimination positive au bénéfice des hommes dans la mesure où leurs probabilités d'emploi sont plus importantes que celles des femmes³⁹, une justification « officieuse » qui ne fait d'ailleurs l'objet d'aucune remise en cause publique de la part des professionnelles déjà insérées dans le champ théâtral ou des étudiantes.

Cet[es] échange économico-sexuel est pris dans une tension structurelle. D'une part, le champ théâtral est un espace social agonistique au sein duquel règne une intense compétition pour l'accès aux gratifications matérielles et symboliques. Celle-ci favorise donc les agents ayant intériorisé des dispositions spécifiques de lutte et d'affirmation de soi le plus souvent caractérisées, dans la « valence différentielle des sexes »⁴⁰, comme relevant de « traits »

³⁵ Voir Part des femmes parmi les directeur rissent s des lieux de création et de diffusion des arts plastiques et du spectacle vivant subventionnés par le ministère de la Culture, 2015-2018, in *Observatoire de l'égalité entre les hommes et les femmes dans la culture et la communication*, Ministère de la culture et de la communication (département des études, de la prospective et des statistiques), 2018, p. 31.

³⁶ Source : travail en cours sur l'ensemble des subventions versées aux structures théâtrales de 1972 à 2010.

³⁷ La seule exception concerne les métiers administratifs, qui sont aussi les moins légitimes. Voir Serge PROUST, « Directeurs artistiques et administratrices : une distribution sexuée des rôles dans les compagnies de théâtre indépendantes », *Travail, genre et société*, 2017, 38, p. 95-112.

³⁸ Reine PRAT, *op. cit.*, p. 9.

³⁹ Alors que les candidates représentent, globalement, les deux tiers des candidats, les écoles supérieures de théâtre recrutent les comédiens selon le principe de la parité ce qui n'est pas le cas dans les autres formations de scénographes, créateurs lumières, etc. Dans ces formations de l'Ensatt, ces dernières années, la part des femmes est devenue globalement majoritaire.

⁴⁰ Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, coll. « Essais », 1996.

masculins (autorité, pouvoir, charisme, contrôle, etc.)⁴¹. C'est notamment le cas des metteurs en scène pour lesquels la carrière se construit dans une « prétention » à se penser (et à être reconnus) comme des « créateurs » ainsi que dans une lutte permanente avec les pairs pour l'accès aux budgets publics et à la reconnaissance symbolique.

D'autre part, les comédiens apparaissent porteurs d'attributs liés à la « classe féminine », notamment du fait que prévaut l'impératif de la manifestation de leur intériorité et de leur sensibilité⁴², ce qui les conduit à mettre en évidence, sans craindre une quelconque disqualification, leurs difficultés, leurs doutes et leurs « failles »⁴³. Ils sont aussi inscrits dans des rapports de séduction et de domination par l'ajustement à des exigences esthétiques dont ils n'ont pas la maîtrise⁴⁴.

Ces comédiens se caractérisent par un rapport spécifique à leur corps et à son dévoilement. En effet, loin de relever de la manifestation virile de la puissance et de l'exhibition musculaire⁴⁵ des torses dénudés des comédiens de cinéma (de Alain Delon à Arnold Schwarzenegger), voire, de celui, « bodybuildé », des « gays macho »⁴⁶, les corps des comédiens de théâtre peuvent être lourds, peu musclés, en surpoids. Parfois totalement nus, ils s'offrent au regard des spectateurs. Ainsi *Les Damnés*, ~~mis en scène et~~ présenté lors du festival d'Avignon en 2016, multiplie ~~cait~~ les indices d'une haute légitimité artistique (adaptation du scénario du film de Luchino Visconti ; troupe de la Comédie-Française ; lieu prestigieux de la Cour d'honneur du Palais des papes d'Avignon), et un des comédiens de la troupe (qui est aussi un acteur de cinéma connu) se retrouve, pour un bref moment, ~~à un moment donné~~, sous le froid du mistral, nu, à quatre pattes, tournant le dos aux spectateurs et leur donnant à voir (surtout à ceux des premiers rangs) son anus, son pénis et ses testicules pendant entre ses jambes.

⁴¹ Erving GOFFMAN, *L'arrangement des sexes*, Paris, La Dispute, « Le genre du monde », 2002.

⁴² « Depardieu m'intéressait de cette façon. J'avais envie d'aller voir de plus près, ce mixte de voyou et de star, de barbarie et de réelle élégance, de virilité ostentatoire et de féminité secrète. Il pouvait poser admirablement la grande question de l'imposture, de l'image-pour-l'autre qui se trouve au cœur de *Tartuffe*... et du théâtre. » Jacques Lassalle, « Résistance et prospective », entretien, *Théâtre/Public*, n° 88-89, juillet - octobre 1989, p. 9. Au moment de cet entretien, Jacques Lassalle est directeur du Théâtre National de Strasbourg et a fait appel à Gérard Depardieu pour jouer *Tartuffe*.

⁴³ « Benoît Magimel. Un homme à failles », *Télérama*, 3549, 17 janvier 2018.

⁴⁴ Sylvie CROMER, « Vie privée des filles et garçons : des socialisations toujours différentielles ? », in Margaret MARUANI (sous la dir. de), *Femme, genre et sociétés*, Paris, La découverte, 2005, p. 192-199. Par-delà les discours relatifs à la fonction créatrice des comédien-ne-s, l'observation des écoles de théâtre met en évidence la manière dont ces dernières doivent intérioriser la position dominante des metteurs en scène.

⁴⁵ Jean-Jacques COURTINE, « Balaise dans la civilisation : mythe viril et puissance musculaire », in Jean-Jacques COURTINE (sous la dir. de), *Histoire de la virilité. Tome 3. La virilité en crise ? Le XX^e -XXI^e siècle*, Paris, Seuil - Points, 2011, p. 471-490.

⁴⁶ Ce qui distinguerait les comédiens des danseurs. Voir Pierre-Emmanuel SORIGNET, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2010.

Le champ théâtral, et plus précisément le théâtre public, serait alors un des espaces permettant d'exprimer d'autres formes de masculinité, extérieures à la « masculinité hégémonique »⁴⁷ et ses normes de pratique. C'est sur cette base que se constituerait, dans un espace social où la constitution des réseaux est une dimension décisive pour accéder à l'emploi, et alors que « plus que l'ami intime, c'est bien le groupe d'amis, qui peut comporter d'anciens amants, qui est au cœur des sociabilités homosexuelles »⁴⁸, des liens d'interdépendance entre des artistes partageant non seulement un certain type de rapport au métier mais aussi une même orientation sexuelle.

3. Homophobie et luttes pour l'emploi

Il existe néanmoins au sein du champ théâtral, une homophobie latente qui n'a pas les fondements (et les buts) explicitement moraux, religieux ou politiques liés à certains moments de crise où les homosexuels apparaissent comme une des figures de l'altérité remettant en cause l'ordre social hétéronormé⁴⁹. Elle ne repose pas non plus explicitement sur l'hostilité à la « présence de traits féminins chez les hommes et masculins chez les femmes »⁵⁰, ne serait-ce que parce que, comme nous venons de le souligner, les hommes présents dans le champ théâtral ne relèvent pas d'une masculinité hégémonique. Elle ne se traduit pas (du moins il n'y a pas de dénonciation de tels processus) par des phénomènes de marginalisation et d'exclusion, caractéristiques de nombreux milieux professionnels⁵¹.

Les homosexuels rencontrés soulignent d'ailleurs l'absence de conflits explicites avec d'autres professionnels (artistes et techniciens)⁵². L'illégitimité de l'homophobie dans cet espace impose une euphémisation généralisée des jugements. Ces derniers sont d'autant plus facilement tus que, dans un mode de production par projet, appuyé sur des réseaux, qui implique une intense sociabilité professionnelle, l'homosexualité des personnes concernées est souvent

⁴⁷ Raewyn CONNELL, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, éd. Amsterdam, 2014.

⁴⁸ Florence TAMAGNE, « Mutations homosexuelles », in Jean-Jacques COURTINE (sous la dir. de), *Histoire de la virilité. Tome 3. La virilité en crise ? Le XXe -XXIe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2011, p. 380.

⁴⁹ Natacha CHETCUTI-OSOROVITZ, Fabrice TEICHER, « Ordre de genre, ordre sexuel et antisémitisme. La convergence des extrêmes dans les mouvements d'opposition à la loi sur "le mariage pour tous" en France en 2014 », in Florence ROCHEFORT, Maria ELEONORA SANNA (sous la dir. de), *Genre, néo conservatisme religieux et résistances*, revue *Estudos da Religião (Studies in Religion)*, v. 30, 2016, n° 1, p. 93-109, ISSN Impreso: 0103-801X – Eletrônico: 2176-1078

⁵⁰ Sébastien CHAUVIN, Arnaud LECH, 2013, *Sociologie de l'homosexualité*, Paris, La Découverte, p. 24.

⁵¹ Line CHAMBERLAND, Julie THEROUX-SEGUIN, « Sexualité lesbienne et catégories de genre », *Genre, sexualité et société*, [En ligne], 1 | Printemps 2009, mis en ligne le 09 juillet 2009, consulté le 12 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org.inshs.bib.cnrs.fr/gss/772> ; DOI : [10.4000/gss.772](https://doi.org/10.4000/gss.772)

⁵² Les homosexuels rencontrés sont ceux qui, pour de multiples raisons, sont restés dans le champ théâtral. Il est beaucoup plus difficile de rencontrer des artistes qui auraient éventuellement été éliminés du champ ou qui en seraient partis en raison de l'homophobie qu'ils auraient subie.

connue de leurs pairs. Outre la circulation d'informations (plus ou moins fondées) reposant sur cette sociabilité, la connaissance des orientations sexuelles des artistes de théâtre repose sur des processus spécifiques. Le choix, pour des metteurs en scène, de divers auteurs homosexuels (Genet, Copi, Lagarce) ou mettant en scène des questions relatives à l'homosexualité (*Angels in America*)⁵³ signale une série d'interrogations spécifiques liées à ces orientations.

Les écoles jouent aussi un grand rôle. En effet, elles correspondent à des moments dans les parcours individuels marqués par des interrogations et des modifications identitaires⁵⁴ auxquelles la formation au métier de comédien contribue profondément et qui peuvent d'autant plus librement intervenir que, à l'inverse d'autres espaces, ces écoles sont vécues comme plus ouvertes et tolérantes. Une étudiante, en couple avec une femme habitant dans une autre ville, oppose ainsi le libéralisme de son école (des étudiants et des formateurs) aux difficultés qu'elle rencontre avec une amie, avec laquelle elle est en colocation, mais qui ne travaille pas dans l'espace théâtral :

« c'est comme le racisme. Personne n'est raciste ici. Personne n'est homophobe. C'est normal, parce que t'as le temps de réfléchir en fait. Je sais pas comment dire mais c'est par exemple, avec mes colocs, qui travaillent dans un milieu où ils réfléchissent pas. Et c'est des gens très bien, mais le problème c'est qu'il y a des espèces de mimétisme, de trucs qu'ils entendent au boulot, qui ressortent. Et c'est des gros clichés tu sais. Et du coup, vu que tu as pas le temps de les remettre en question, ben, tu les ressors en fait. Mais vu que là, on est dans une école qui pousse à réfléchir, du coup, tu as beaucoup moins de problèmes là-dessus en fait. » (Pascaline. Enquête 2. Etudiante).

Les autres étudiants et les formateurs sont souvent les témoins de ces **transformations**^{[e6][a7]} « **identitaires** » qui peuvent être publicisées dans l'espace et les réseaux professionnels.

L'homophobie peut devenir manifeste dans des situations de méconnaissance réciproque. Un comédien/metteur en scène/formateur indique que le seul incident homophobe auquel il a été directement confronté est intervenu à la fin de sa formation dans une grande école de théâtre. A ce moment-là, alors qu'il propose un spectacle autour de Fassbinder, en jouant sur le travestissement, il entend un intervenant, qui ne l'avait pas vu dans les coulisses, dire qu'il était un peu lassé des « petites robes »⁵⁵. Cette homophobie peut conduire des homosexuels à refuser de travailler avec certains artistes, donc à ne pas s'inscrire dans certains réseaux pour en privilégier d'autres. Elle constitue alors une des bases fondamentales à la constitution de proximités multidimensionnelles réinterprétées en terme de « mafia », notamment dans les conflits pour l'accès à l'emploi.

⁵³ *Angels In America* (1991) est une pièce d'un auteur américain (Tony Kushner) qui évoque la vie de plusieurs personnes confrontées, à des titres divers, à l'homophobie, au sida.

⁵⁴ Dans le questionnaire de l'enquête 2, un-e étudiant-e indique dans le commentaire libre : « A toutes fins utiles, si la question "êtes vous un homme ou une femme", présente un intérêt notable, je tiens à préciser qu'en tant qu'homme transidentitaire, je suis entrée dans l'école où j'étudie actuellement avec une identité féminine, mais avec un peu de chance c'est en tant qu'homme que j'en ressortirai. » (Enquête 2. Questionnaire anonyme).

⁵⁵ Marc. Enquête 2. Enseignant.

En effet, la forme la plus massive et récurrente d'homophobie se donne les apparences de la description d'un état de fait, celui du fonctionnement des marchés du travail théâtral au sein desquels certains homosexuels, et cela d'autant plus que les relations de travail sont fondamentalement organisées entre les hommes, auraient un accès privilégié aux emplois, parfois aux postes de direction des institutions, ainsi qu'aux subventions publiques.

Qu'en est-il en fait ? Les jeunes comédien-ne-s rencontré-es après la sortie des écoles étudiées (enquête 1) sont confronté-e-s à la nécessité stratégique, décrite aussi bien par les professionnels que les chercheurs, de s'inscrire dans des réseaux, nécessité stratégique qui est d'ailleurs valorisée dès l'entrée dans ces écoles⁵⁶. Ils découvrent le rôle central des relations interpersonnelles au sein desquelles les sexualités peuvent leur apparaître comme un facteur décisif pour leur intégration et/ou les difficultés qu'ils-elles rencontrent. C'est à cette occasion que plusieurs soulignent le rôle, parfois vécu comme déterminant, du « réseau homosexuel ».

« Ah oui ! Il y a un réseau homo. [...] Dans le milieu hétéro, si on séduit, y a un côté un peu... C'est : "t'as rien d'autre que ton cul pour bosser". Alors que le milieu gay est vachement plus relax là-dessus. Les mecs séduisent : on va bosser ensemble. Ils mélangent tout, ils s'en foutent, ils savent très bien où ils habitent, ils sont droits dans leurs pompes, tu vois ? Et ça c'est cool pour eux. Moi je trouve que c'est chouette parce que du coup c'est un vrai réseau, ils mélangent tout et, au final, ils mélangent rien parce que ils savent très bien pourquoi ils séduisent et je trouve que ça se ment moins, finalement. [...]. C'est évident que des mecs ont des rôles parce que le metteur en scène est homo. C'est sûr. Et ils préféreront prendre un homo plutôt qu'un hétéro. Et je pense aussi parce que il va y avoir, comme toujours, c'est pas qu'une question de sexualité, c'est aussi une question de culture, d'échange. Et que donc l'échange va être plus facile parce que y a un terrain commun. » (Sylvie. Enquête 1. Comédienne)

Dans certains cas, ce réseau est vécu négativement soit du fait de la dissolution des frontières entre privé et public, soit par les effets sélectifs induits.

« Il y a beaucoup d'homos qui font du théâtre à Lyon. Beaucoup d'homos qui font du théâtre entre homos. Il se trouve que je suis homo. Et j'ai pas du tout envie que ma sexualité entre en rien dans ma façon de faire ce travail. [...] J'ai pas envie de mélanger ces trucs-là et du coup ça me faisait un peu peur. [...] De la même façon que je m'inquiète pour mes potes qui n'ont pas fait d'écoles et qui ont envie de faire ce métier. Je vois pas mal de mes amis hétéros se dire : "putain ! Y a des choses que je pourrais faire mais j'ai l'impression qu'on va pas m'appeler parce que je suis pas homo" » (Thomas. Enquête 1. Comédien)

On retrouve la dénonciation de ces effets sélectifs plus particulièrement chez des comédiennes pour lesquelles ce réseau est perçu comme un des facteurs explicatifs de leurs difficultés professionnelles.

« Il y a aussi quelque chose qui est beaucoup revendiqué par certaines personnes dans ce milieu-là, c'est l'homosexualité, au niveau des hommes. Et qu'elle est problématique pour moi dans la mesure où ça se ressent clairement quand on est une femme. Y'a une misogynie que moi je ressens. Et peut-être parce que eux ont souffert d'homophobie, sans doute à un moment, mais y a une misogynie très claire à l'égard des femmes, des actrices. [...]. Ils prennent des jeunes acteurs et ça se passe peut-être comme à une certaine époque où les metteurs en scène prenaient de jeunes comédiennes, et encore maintenant, un peu pour leur physique, un peu parce que ils les désirent, une espèce de truc sexuel, sensuel là-dedans et c'est tellement triste qu'on se réduise à ça, mais... Et c'est triste aussi pour les jeunes acteurs mâles qui se trouvent réduits à ça. Il faudrait demander leur opinion. Mais j'ai parlé avec des collègues à moi qui sont des garçons, ils savent que c'est pas anodin, quand ils sont pris. [...] C'est sans doute un peu violent, raciste ou je ne sais

⁵⁶ « Vous devez construire un réseau... Ce n'est pas machiavélique, maçonnique (rires). C'est construire des affinités. La grâce divine ne viendra pas pour vous aider » (Jacques. Enquête 2. Enseignant).

pas quoi, de le dire. Mais moi, c'est quelque chose qui me touche et je ne suis pas très contente de sentir. » (Françoise. Enquête 1. Comédienne)

Au sein du théâtre public, l'État (administration centrale et services déconcentrés) ainsi que les collectivités locales jouent un rôle décisif (règlementaire et financier) en neutralisant les contraintes de la régulation marchande, en hiérarchisant, par les classifications et les subventions, les entreprises et en contrôlant l'accès aux postes de direction des institutions. Cette régulation du milieu par la puissance publique renforce la dénonciation du « réseau homosexuel », —qui est supposé monopoliser des ressources rares⁵⁷.

« Il y avait un pot qui était organisé pour ce qu'ils appellent la mise en passerelle des metteurs en scène [...]. Dans cette soirée, pour pas dire en gros c'était très "fioti, fiota" comme on dit par chez nous, et à un moment donné je me suis rendu compte qu'au milieu de tout ça il y avait X.. qui était ravi d'avoir tous ces minets autour de lui, et ma conseillère DRAC qui est une amie et qui me soutient m'a dit : "ben Eric, tu dois être un des seuls hétéros de la bande, tiens-toi droit parce que il y a beaucoup au Ministère qui n'aiment pas trop les hétéros, c'est bien vu d'être gay". Donc, j'ai inventé le concept d'hétérophobie qui énerve beaucoup mes potes homos, mais mes potes homos disent que c'est vrai, donc non c'est un vrai métier de putes, où ça couche, où c'est sous le manteau. » (Eric. Enquête 1. Comédien)

4. Une injonction d'invisibilité pour les lesbiennes ?

Alors que l'homosexualité masculine est décrite, voire assumée, par des artistes bénéficiant d'une certaine notoriété, l'homosexualité féminine est rarement revendiquée et relève de « l'invisibilité lesbienne »⁵⁸ et/ou du déni d'existence⁵⁹ auxquels participent les recherches académiques, le lesbianisme constituant un impensé dans la plupart des analyses concernant la place des femmes dans les champs du spectacle⁶⁰.

On peut, de ce point de vue, indiquer la position tout à fait emblématique d'Ariane Mnouchkine. Moins féministe que marquée par un « humanisme radical »⁶¹, signataire de l'appel des 343 femmes reconnaissant s'être fait avorter⁶², ayant longtemps travaillé avec une artiste comme Hélène Cixous (avec qui elle a vécu), elle-même engagée dans les mouvements féministes, Ariane Mnouchkine est longtemps restée muette sur les ségrégations genrées ainsi que sur son homosexualité, que rapportaient différents professionnels au cours des entretiens,

⁵⁷ La dénonciation de nominations à la direction de grandes institutions d'artistes réputés homosexuels au moment où le ministre est homosexuel (ou réputé tel) constitue un classique de cette homophobie latente.

⁵⁸ Anne REVILLARD, « L'identité lesbienne entre nature et construction », *Revue du MAUSS*, 2002, n° 19, p. 168-182.

⁵⁹ Marianne BLIDON, « La casuistique du baiser », *EchoGéo* [En ligne], 5 | 2008, mis en ligne le 13 juin 2008, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://echogeo.revues.org/5383> ; DOI : 10.4000/echogeo.5383

⁶⁰ Dans son analyse du champ littéraire belge francophone, Vanessa Gemis souligne que « la question des relations homosexuelles apparaît comme une donnée socio-littéraire importante, qu'il n'est cependant pas toujours aisé de repérer et qui échappe à une analyse strictement prosopographique. », Vanessa GEMIS, "Femmes et champ littéraire en Belgique francophone (1880-1940)", *Sociétés contemporaines*, Presses de Sciences Po, 2012-2, n° 78, p. 28.

⁶¹ Raphaëlle DOYON, « Mnouchkine Ariane », in Christine BARD, Sylvie CHAPERON (sous la dir. de) *Dictionnaire des féministes. France XVIIIe-XXIe siècle*, Paris, PUF p. 1009.

⁶² *Nouvel Observateur*, 334, avril 1971.

et qu'elle a fini par évoquer (elle est née en 1940), au début des années 2000⁶³. Pour comprendre ce long silence et les étapes franchies avant cette affirmation publique, il faut revenir aux obstacles rencontrés ainsi qu'aux ruptures nécessaires.

D'une part, il s'agit pour les femmes artistes (comme pour les hommes) de reconnaître que l'activité et le jugement esthétique ne sont pas des activités « désintéressées » mais sont encadrées par diverses contraintes sociales, ce qui n'est possible qu'au prix d'une rupture difficile, car s'opposant à l'ensemble des dispositions intériorisées, avec des conceptions universalistes de l'art⁶⁴. Ainsi, alors que des femmes metteuses en scène peuvent, rétrospectivement, mettre en évidence les différentes difficultés spécifiques auxquelles elles ont été confrontées tout au long de leur carrière, ce n'est qu'au début des années 2000, qu'elles sont conduites à se demander si le théâtre a un genre mais sans que la question de l'homosexualité féminine soit abordée⁶⁵.

Cette prise de conscience est accélérée par la mise en évidence des discriminations professionnelles genrées dans les champs du spectacle⁶⁶. Mais il est assez symptomatique de considérer que celle-ci provient moins d'une mobilisation professionnelle que d'un travail de l'État⁶⁷.

D'autre part, il existe des difficultés spécifiques liées à l'existence d'une lesbophobie, elle aussi latente, et qui se manifeste différemment en fonction des positions occupées de comédienne ou de metteuse en scène.

Parce qu'elles connotent une virilité qui, compte tenu de la prééminence du naturalisme esthétique, va à l'encontre des idéaux et des modèles féminins qu'elles doivent incarner sur scène, il est difficile pour les comédiennes, au risque de se voir refuser des rôles, de se déclarer homosexuelles.

« Ben non parce que c'est un milieu d'hommes. Vu que c'est un milieu d'hommes, si les femmes couchent avec les femmes, c'est un peu trop frustrant. Donc y a pas de lesbiennes. Enfin, en principe elles se font discrètes. [...] Parce que les metteurs en scène, c'est des mecs. Donc ils se disent que si t'es lesbienne t'arriveras jamais à faire un rôle de femme » (Charlotte. Enquête 1. Comédienne)

⁶³ Ariane MNOUCHKINE, *L'art du présent*, entretiens avec Fabienne Pascaud, Paris, Plon, 2005.

⁶⁴ « Quand on voit les tableaux de ce peintre animalier magnifique, Rosa Bonheur, qui était obligée de se déguiser en homme pour peindre les chevaux sur les marchés aux bestiaux, qu'est-ce qu'on se dit ? C'est le tableau d'une femme ? Ou plutôt : C'est de la peinture ? Même si l'histoire de cette artiste est très intéressante il y a l'art. C'est pareil pour le théâtre. A un certain moment, la seule question est de savoir si c'est du théâtre ou pas. », Ariane MNOUCHKINE, « entretien avec Ariane Mnouchkine », *OutreScène. La revue du théâtre national de Strasbourg*, n° 9, 2007, p. 13.

⁶⁵ « Metteuses en scène. Le théâtre a-t-il un genre ? », *OutreScène. La revue du théâtre national de Strasbourg*, n° spécial, n° 9, mai 2007.

⁶⁶ « le voile s'est déchiré » nous ont déclaré plusieurs artistes au sujet du « rapport Prat ».

⁶⁷ Reine Prat est inspectrice générale du ministère de la culture et son rapport s'inscrit dans une politique générale de l'État dont rend compte la définition d'une *Charte de l'égalité* en 2004.

Alors que l'homosexualité masculine ne conteste pas l'ordre patriarcal, « toute lesbienne est intolérable parce qu'elle déçoit, offense ou invalide le sens patriarcal »⁶⁸. C'est pourquoi, alors qu'elle est en position dominante dans le champ théâtral, disposant d'une autorité de type charismatique au sein du Théâtre du Soleil⁶⁹, Ariane Mnouchkine se voit déniée sa double qualité de femme et d'homosexuelle⁷⁰ en étant renvoyée au genre masculin.

« Dans le nom qu'Ariane Mnouchkine a donné à sa troupe, le Théâtre du soleil, il est clair que le soleil, c'est elle. Elle en a le rayonnement, la puissance et, du moins en français, le genre masculin. Ce qui peut dérouter beaucoup d'hommes en effet : comment une femme a-t-elle cette autorité naturelle, cette invention, ce don créateur, comment fait-elle pour que tout, et tout le monde tourne autour d'elle, recherchant sa chaleur, sa faveur, redoutant ses orages ? (...) Ariane Mnouchkine est peut-être un tyran, comme toutes les mères pour adulte. [...]. Mais qu'importe, avec sa démesure, sa générosité, son aptitude à tisser et métisser les plus anciennes cultures théâtrales et à nous y donner accès librement, avec aussi son exigence morale, politique, elle est notre plus grand homme de théâtre vivant »⁷¹

* * * *

Confrontés au contraste existant, au sein du théâtre public, entre l'acceptation proclamée des différentes figures de l'altérité et les formes latentes d'homophobie relevant d'abord des luttes pour l'accès à l'emploi et aux ressources publiques, l'interrogation a porté sur ce qui rend possible (ou non), dans cet espace, la manifestation des identités homosexuelles.

Il ne s'agit pas de compter les homosexuel-le-s et de mesurer leur poids dans les champs artistiques, comme on peut le faire pour les femmes - et les hommes - et qui est devenu une des dimensions des mobilisations actuelles dans les champs artistiques. Il ne s'agit pas non plus de considérer que leur place est une propriété spécifique du théâtre contemporain, mais de caractériser les échanges économique-sexuels de ce théâtre qui fondent les logiques d'appariement.

Cette place est moins à rechercher dans un libéralisme culturel, souvent revendiqué, mais qui, comme le montre l'invisibilisation des homosexuelles, reste encore limité. Elle repose davantage sur la combinaison de la prééminence des hommes dans les positions artistiques dominantes, de la primauté du rapport des corps et de la manifestation de la nécessaire intériorité, y compris en conduisant les hommes, réellement et métaphoriquement, à se mettre à nu. Elle conduit à sélectionner des comédiens qui rompent avec le modèle de la masculinité hégémonique, rendant ainsi possible l'occupation des postes par (entre autres) des homosexuels.

⁶⁸ Nicole BROSSARD, *La Lettre aérienne*, Montréal, Remue-ménage, 1988, p. 109.

⁶⁹ Voir Serge PROUST, « La communauté théâtrale, Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *op. cit.*

⁷⁰ Stéphanie ARC, Philippe VELLOZZO, « rendre visible la lesbophobie », *Nouvelles questions féministes*, 2012/1, vol 31, p. 12-26.

⁷¹ Michel BRAUDEAU, « La reine Ariane », *Le Monde (Arts et spectacles)*, 26 mai 1994.

Une telle dynamique s'inscrit dans les transformations intervenues dans le champ théâtral, certaines datant du tournant des années soixante avec notamment les ruptures introduites par des expériences esthétiques telles que celle du Living Theater. En effet, s'il était inconcevable que les artistes relevant du théâtre de la décentralisation (comme Jean Vilar, Gérard Philipe) se dénudent sur scène, à partir de cette date, l'espace des possibles sur le plateau de théâtre s'élargit, le texte perdant sa primauté au profit de l'ensemble des composants de la mise en scène.

Mais ce ne sont pas seulement les modifications intervenues sur le plateau qu'il faut prendre en compte. Il faut aussi considérer les modifications homologues intervenues hors du plateau. Au XVIII^e siècle, le public du théâtre relève d'une « sociabilité masculine écrasante »⁷², marquée par l'absence des femmes (notamment dans le parterre) et la manifestation de différentes formes de virilité (affrontements, bagarres). À partir de cette période, la combinaison des exigences de sécurité, d'ordre public, de primauté de la mise en scène⁷³ se traduit par des décisions pratiques (instauration des sièges dans le parterre, obscurité dans la salle, impossibilité de se déplacer, exigence du silence, etc.) qui induisent une véritable domestication du corps du spectateur⁷⁴ valorisant des traits « féminins » de soumission des corps à des normes spécifiques (silence total, paralysie des corps, etc.)⁷⁵, les spectatrices devenant progressivement majoritaires.

Même si les femmes demeurent majoritaires parmi son public, le public du théâtre subventionné n'échappe pas aux rapports de domination ; les hommes (pour certains, homosexuels) y occupent les positions de pouvoir politique, artistique, institutionnel. Mais ils peuvent aussi être imbriqués dans d'autres types de relations sociales hiérarchisées. Recrutant parmi les classes dotées de forts capitaux culturels et scolaires, aussi bien parmi les professionnels que les publics~~que ce soit en termes de professionnels que de public~~, cet espace social se caractérise par une série d'exclusions. La première touche les catégories dirigeantes pour lesquelles le théâtre d'art (avec notamment ses formes de sociabilité ascétique, caractéristiques de cette féminisation et de la place des couches moyennes diplômées) ne constitue plus un lieu majeur de sociabilité ni un facteur de légitimité sociale. C'est d'ailleurs pourquoi cette quasi-disparition est l'objet d'une indifférence assez générale, en premier lieu

⁷² Jeffrey S RAVEL, « Le théâtre et ses publics : le parterre à Paris au XVIII^e siècle », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 2002, 49-3, p. 102.

⁷³ Roxane MARTIN, *L'émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789 - 1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

⁷⁴ Serge PROUST, « La domestication du corps du spectateur », 2005, in Catherine DUTHEIL-PESSIN, Alain PESSIN, Pascale ANCEL (sous le dir. de), *Rites et rythmes de l'œuvre II*, Paris, L'Harmattan, p. 101-116.

⁷⁵ Ces normes sont homologues aux exigences scolaires qui expliquent largement la plus grande réussite scolaire des filles (voir Christian BAUDELLOT, Roger ESTABLET, *Allez les filles ! Une révolution silencieuse*, Paris, Seuil, 1992).

des groupes concernés dont les représentants, sous quelque forme que ce soit (pétition, tribunes dans la presse, etc.), n'organisent aucune mobilisation.

La seconde, la plus problématique compte tenu de sa contradiction avec les principes démocratiques, concerne les catégories populaires ou issues de l'immigration postcoloniale comme le soulignent aussi bien les différentes études disponibles, les mobilisations de certains groupes et, en creux, les dispositifs actuels visant à permettre l'entrée de jeunes « issus de la diversité » (selon l'expression euphémisante de la langue d'État), dans le champ théâtral. Mais il resterait alors à interroger les diverses propriétés des femmes ainsi que des hommes issus de ces catégories, portés à entrer dans un espace où prédomine une rupture avec le modèle de la masculinité hégémonique.

Bibliographie

Stéphanie ARC, Philippe VELLOZZO, « Rendre visible la lesbophobie », *Nouvelles questions féministes*, vol 31, n° 1, 2012, p. 12-26.

Christian BAUDELLOT, Roger ESTABLET, *Allez les filles ! Une révolution silencieuse*, Paris, Seuil, 1992.

Marianne BLIDON, « La casuistique du baiser », *EchoGéo* [En ligne], 5 | 2008, mis en ligne le 13 juin 2008, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://echogeo.revues.org/5383> ; DOI : 10.4000/echogeo.5383.

Bertold BRECHT, *Écrits sur le théâtre – tome 1*, Paris, L'Arche.

Christophe BROQUA, Catherine DESCHAMPS (sous la dir. de), *L'échange économique-sexuel*, Paris, éd. de l'EHESS, coll « Cas de figure », Paris, 2014.

Nicole BROSSARD, *La Lettre aérienne*, Montréal, Remue-ménage, 1988.

Marie BUSCATTO, « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument en France », *Revue française de sociologie*, n° 44, vol 1, 2003, p 35-62.

Line CHAMBERLAND, Julie THEROUX-SEGUEIN, « Sexualité lesbienne et catégories de genre », *Genre, sexualité et société*, [En ligne], 1 | Printemps 2009, mis en ligne le 09 juillet 2009, consulté le 12 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/inshs.bib.cnrs.fr/gss/772> ; DOI : [10.4000/gss.772](https://doi.org/10.4000/gss.772)

Sébastien CHAUVIN, Arnaud LECH, *Sociologie de l'homosexualité*, Paris, La Découverte, 2013.

Natacha CHETCUTI-OSOROVITZ, Fabrice TEICHER, « Ordre de genre, ordre sexuel et antisémitisme. La convergence des extrêmes dans les mouvements d'opposition à la loi sur "le mariage pour tous" en France en 2014 », in Florence ROCHEFORT, Maria ELEONORA SANNA (sous la dir. de), *Genre, néo conservatisme religieux et résistances*, revue *Estudos da Religião (Studies in Religion)*, v. 30, n°1, 2016, p 93-109, ISSN Impresso: 0103-801X – Eletrônico: 2176-1078

Eve CHIAPELLO, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, « leçons de choses », 1998.

Raewyn CONNELL, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, éd. Amsterdam, 2014.

Jean-Jacques COURTINE, « Balaise dans la civilisation : mythe viril et puissance musculaire », in Jean-Jacques COURTINE (sous la dir. de), *Histoire de la virilité. Tome 3. La virilité en crise ? Le XX^e -XXI^e siècle*, Paris, Seuil - Points, 2011, v

Sylvie CROMER, « Vie privée des filles et garçons : des socialisations toujours différentielles ? », in Margaret MARUANI (sous la dir. de), *Femme, genre et sociétés*, Paris, La découverte, « l'état des savoirs », 2005, p 192-199.

Raphaëlle DOYON, « Mnouchkine Ariane », in Christine BARD, Sylvie CHAPERON (sous le dir. de) *Dictionnaire des féministes. France XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris, PUF, 2017, p 1008-1011.

Carole FRECHETTE, Michel VAIS, « Questions sur un malaise », *Jeu : revue de théâtre* (dossier : *Théâtre et homosexualité*), n° 54, 1990, p 9-14.

Vanessa GEMIS, « Femmes et champ littéraire en Belgique francophone (1880-1940) », *Sociétés contemporaines*, n° 78, 2010/2, p 15-37.

Erving GOFFMAN, *L'arrangement des sexes*, Paris, La Dispute, 2002

Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

Bernard LAPLANTE, « L'étude des carrières professionnelles comme production individuelle. La structure du marché du travail des comédiens », in Pierre-Michel MENGER (sous la dir. de), *Les professions et leurs sociologies. Modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, Paris, éd. de la MSH, 2003, p. 245-255.

Jean-Yves LE TALEC, *Folles de France, repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, 2008.

Yves LICHTENBERGER, « Compétence, organisation du travail et confrontation sociale », *Formation Emploi*, n° 67, 1999, p 93-107.

Roxane MARTIN, *L'émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789 - 1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Pierre-Michel MENGER, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation Française, 1998.

Pierre-Michel MENGER, *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, éd de l'EHESS, 2011.

Ariane MNOUCHKINE, *L'art du présent*, entretiens avec Fabienne Pascaud, Paris, Plon, 2005

Catherine PARADEISE, *Les comédiens. Profession et marché du travail*, Paris, PUF, 1998.

Serge PROUST, « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du travail*, vol 43, n° 4, 2001, p. 471-489.

Serge PROUST, « La communauté théâtrale, Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue Française de Sociologie*, vol 44, n° 1, 2003, p 93-113.

Serge PROUST, « La domestication du corps du spectateur », in Catherine DUTHEIL-PESSIN, Alain PESSIN, Pascale ANCEL (sous le dir. de), *Rites et rythmes de l'œuvre II*, Paris, L'Harmattan, 2005, p 101-116.

Serge PROUST, « L'impossible transfert des règles de la société salariale dans les champs artistiques ; l'exemple d'un dispositif de qualification dans le spectacle vivant », *Formation Emploi*, 119, 2012, p 65-81.

Serge PROUST, *Capital scolaire, menaces de déclassement et engagement total : les étudiants de l'ENSATT*, mars 2015, fichier pdf, 38 p. HAL : hal-01419266.

Serge PROUST, « Directeurs artistiques et administratrices : une distribution sexuée des rôles dans les compagnies de théâtre indépendantes », *Travail, genre et société*, 38, 2017, p 95-112.

Jeffrey S RAVEL, « Le théâtre et ses publics : le parterre à Paris au XVIIIème siècle », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 49-3, 2002, p 89-118.

Hyacinthe RAVET, « Devenir clarinettiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°168, juin 2007, p 50-67.

Anne REVILLARD, « L'identité lesbienne entre nature et construction », *Revue du MAUSS*, n° 19, 2002, p 168-182.

Jean-Pierre SARRAZAC, Philippe MARCEROU, *Antoine, l'invention de la mise en scène, Anthologie des textes d'André Antoine*, Paris, Actes-Sud Papiers / Centre National du Théâtre, coll « Parcours du théâtre », 1999.

Pierre-Emmanuel SORIGNET, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte, 2010.

Paola TABET, *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L'Harmattan, « Bibliothèque du féminisme », 2004.

Florence TAMAGNE, « Mutations homosexuelles », in Jean-Jacques COURTINE (sous la dir. de), *Histoire de la virilité. Tome 3. La virilité en crise ? Le XX^e -XXI^e siècle*, Paris, Seuil - Points, 2011, p 361-385.

Corine VEDRINE, *Plus t'es vu, plus tu joues, Rapport d'enquête sur l'insertion professionnelle des comédiens sortants de l'école de la Comédie de Saint-Étienne et de l'Ensat de Lyon*, Centre Max Weber-Cnrs, Université Jean Monnet, 2012.