Horizons/Théâtre

Revue d'études théâtrales

10-11 | 2017

Genre et arts vivants

Male gaze vs female gaze, théâtre public vs séries télévisées ? Portrait comparé du sexisme et du féminisme au sein de deux types de productions culturelles

Bérénice Hamidi-Kim

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ht/624>

DOI : 10.4000/ht.624

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2017

Pagination : 320-337

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Bérénice Hamidi-Kim, « *Male gaze vs female gaze, théâtre public vs séries télévisées ?* Portrait comparé du sexisme et du féminisme au sein de deux types de productions culturelles », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 10-11 | 2017, mis en ligne le 01 juillet 2018, consulté le 21 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ht/624> ; DOI : 10.4000/ht.624

La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

BÉRÉNICE HAMIDI-KIM

Bérénice Hamidi-Kim est maîtresse de conférences en études théâtrales à l'université Lyon 2 et membre de l'Institut Universitaire de France. Ses travaux portent sur les enjeux politiques des arts vivants envisagés dans une perspective socio-esthétique. Elle a notamment publié *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, préface Luc Boltanski, L'Entretemps, 2013. Elle est par ailleurs co-directrice de la publication de la revue électronique *thâtre* et membre de l'ensemble éditorial de la revue *Parages*.

Mail : Berenice.Hamidi@univ-lyon2.fr

RÉSUMÉ : En France, depuis une dizaine d'années, la question des inégalités hommes/femmes a surgi sur la scène du théâtre public, et il y a lieu de s'en réjouir. Pour autant, le rôle joué par les représentations des femmes et des hommes véhiculées par les œuvres est encore trop peu exploré. Cet article voudrait apporter sa contribution à la nécessaire réflexion à mener sur les imaginaires sexistes et/ou féministes reconduits ou déjoués dans les textes et des spectacles de théâtre. Pour ce faire, il compare ces représentations à celles existant dans un autre monde artistique, celui des séries

télévisées, quitte à montrer que l'émancipation n'est pas forcément là où on l'attendrait, c'est-à-dire du côté d'un art subventionné pour sa mission critique. Cette comparaison passe, sur le plan théorique, par la transposition pour la scène d'une notion venue des études cinématographiques féministes, celle de *male/female gaze*.

MOTS-CLÉS : *Male/female gaze*, études de genre, féminisme, théâtre, séries télévisées.

ABSTRACT: The question of gender inequalities are at/for the last decade the forefront of the french live arts field. This is good news. However, another crucial issue, the image of women conveyed by the works, is still overlooked. This is what this paper is about: analyzing the sexist vs feminist imaginaries brought in or thwarted by artists. To do so, it draws a comparison of the representations of women visible today in theatre shows and in TV series, by using and transposing in the theatre analysis the notion of « male gaze »/« female gaze developed by feminist film/TV studies.

KEYWORDS: *Male/female gaze*, gender studies, feminism, theatre, TV series.

Male gaze vs female gaze, théâtre public vs séries télévisées ? Portrait comparé du sexisme et du féminisme au sein de deux types de productions culturelles

J'ai toujours réfléchi à ça (la féminité) puisque ça n'a jamais été pour moi une évidence. [...] Je savais que ça ne tombe pas du ciel comme le Saint-Esprit et que c'est une construction. Mes réponses ont évolué dans le temps, en termes de look. Et plus le temps passait, plus je me disais : quelle histoire compliquée ! Et plus ma colère montait sur ce qu'on exige des filles au nom de « la féminité ». Une étude publiée il y a cinq ans l'exprimait parfaitement. On faisait passer à des petits garçons et des petites filles de 5-6 ans un faux casting pour une pub de yaourt. Et sans leur dire, on avait salé le yaourt. Les petits garçons, sans exception, font beurk devant la caméra, car le yaourt est infect. Les petites filles, elles, font semblant de l'aimer. Elles ont compris qu'il faut d'abord penser à celui qui les regarde et lui faire plaisir. Eh bien c'est exactement cela la féminité : ne sois pas spontanée, pense à l'autre avant de penser à toi, avale et souris. Tout est dit.

Virginie Despentes¹

À travers cet exemple, Despentes rappelle deux évidences. D'abord, loin d'être un donné biologique par nature propre à La Femme et donc à toutes les femmes, la féminité est une construction sociale et culturelle. Et plus précisément, le modèle dominant de féminité repose aujourd'hui encore sur la domination masculine et sur l'intériorisation par les femmes d'une différenciation des rôles masculins et féminins. À elles, la soumission à l'envie de faire plaisir aux autres et en particulier aux hommes, à eux, la mission de rester au plus près de leur propre désir (qu'il s'agisse de leur désir sexuel ou de leur ambition professionnelle, etc.). Ensuite, seconde évidence, la publicité mais aussi les films, les séries télé, les romans, les poèmes, les spectacles, constituent de puissants outils de reproduction de ces représentations majoritaires de ce que signifie être une femme, et être un homme. Mais ces productions culturelles peuvent aussi s'avérer de très efficaces armes de déplacement de ces représentations. La campagne *#likeagirl* de la marque de serviettes hygiéniques *Always*® en 2014 est exemplaire de ce travail sur les stéréotypes sexistes. Elle montre dans un premier temps, face caméra,

plusieurs jeunes femmes, un jeune garçon et un jeune homme qui montrent ce que signifie pour eux courir ou lancer une balle « comme une fille ». Tous miment des gestes faibles, grotesques et totalement inefficaces. Puis la même demande est faite à plusieurs petites filles, qui toutes effectuent les gestes de toutes leurs forces, donnant le maximum d'elles-mêmes. L'une d'elles, à qui l'on demande ce que signifie pour elle le fait de courir comme une fille répond explicitement : « c'est courir le plus vite possible ». La campagne vise ainsi les effets d'expressions populaires en apparence banales et la façon dont la puberté constitue un tournant pour les enfants filles, qui commencent à être définies par le regard social et donc à se définir comme des êtres sexués dont l'appartenance au « sexe faible » se traduit, logiquement suivant cette expression, par toute une série de limitations et par une dépendance à l'égard du sexe fort. L'enjeu de cette campagne est que l'expression « comme une fille » ne soit plus synonyme d'insulte mais de confiance en soi. Il semble que ce soit dans les séries télévisées que se mène aujourd'hui, aux côtés de la reproduction des pires clichés hétérosexistes, le plus intense travail de mise en lumière et en défaut de cette norme, certaines séries comme *Game of Thrones* participant aussi bien de l'une et de l'autre démarche. À ce titre, les usuelles frontières entre œuvres d'art et produits culturels n'ont pas lieu d'être en termes d'effets sur les récepteurs et donc en termes d'analyse, aussi je recourrai ici ou là à des comparaisons entre spectacles et séries.

Car force est de constater, en regard de cette lame de fond féministe à l'œuvre dans le monde des productions culturelles *mainstream*, que le monde du spectacle vivant français et en particulier du théâtre n'est pas à la pointe, ce qui n'est pas un petit paradoxe pour un art subventionné avec de l'argent public au titre de sa mission émancipatrice. Le problème se pose à la fois sur le plan de son fonctionnement comme secteur professionnel, et sur le plan des représentations esthétiques qu'il produit, entre autres au travers des figures de femmes données à voir dans les textes et les spectacles joués sur ses scènes. Concernant le premier aspect du problème, il faut reconnaître que du chemin a été parcouru. Une décennie après l'électrochoc produit par la publication du premier rapport Reine Prat, qui força le monde du spectacle vivant à se reconnaître sexiste dans le miroir statistique (et plus sexiste même que le monde de l'entreprise privée), la question des inégalités hommes/femmes est toujours d'actualité dans ce monde de l'art. C'est-à-dire, avant tout, qu'elle n'est pas réglée : il existe toujours des discriminations liées au sexe comme en témoignent assidument, année après année, la brochure « Où sont les femmes ? » éditée par la SACD et les nombreux travaux de l'association H/F.

Mais la question est d'actualité aussi au sens où elle est toujours et peut-être plus que jamais sur le devant de la scène. L'arrivée récente de la question connexe de la « diversité » (ou plus exactement des discriminations liées à des formes de racisme)², loin de l'affaiblir ou de la faire passer de mode, tend plutôt à renforcer son assise. La plus grande victoire est sans doute que cette question est devenue non seulement audible mais pleinement légitime et que sa prise en compte est même désormais valorisée par les pouvoirs publics, acteur clé dans ce secteur professionnel normé par la puissance publique. Outre ce changement crucial dans les discours, une politique de réduction des inégalités est en marche, même si le pas décisif, celui de la mise en place d'une politique d'objectifs chiffrés, reste encore à faire.

En revanche, sur le second front, celui des conséquences esthétiques des discriminations liées au sexe et des stéréotypes sexistes, et donc du nécessaire travail sur les représentations des femmes et des hommes, de ce que signifie être une femme et être un homme et de ce que cela pourrait signifier, tout reste à faire et à penser. Si la question était posée par Reine Prat dès 2006, force est de constater que la lutte statistique a pris toute la place. Cette revendication ayant été d'emblée posée par les acteurs mobilisés pour la promotion de la « diversité » – je pense en particulier au mouvement « Décoloniser les arts », soucieux dans leur manifeste que l'institution théâtrale travaille aussi à décoloniser les imaginaires par un travail sur les « récits », on peut espérer un effet retour sur la façon de formuler les enjeux de la lutte féministe. C'est dans le souci de contribuer à cette réflexion naissante que je voudrais ici, à partir de l'observation d'une sélection d'œuvres créées ces dernières années, investiguer ce que signifie, pour un texte ou un spectacle, être sexiste ou, au contraire, féministe. Qu'est-ce que j'entends par spectacle féministe ? Rien de plus, à la suite d'Elsa Dorlin, qu'un spectacle qui, partant du postulat d'une égalité entre les hommes et les femmes, s'attache à le rappeler, à critiquer « les préjugés relatifs à l'infériorité des femmes » et à « dénon[cer] l'iniquité de leur condition³ ». Et les notions de *male gaze* et de *female gaze*, parce qu'elles sont aujourd'hui utilisées pour penser le sexisme et le féminisme des séries télévisées⁴, me semblent des outils bien ajustés pour appréhender la dimension proprement esthétique de cette question politique.

Le *male gaze* : la femme, objet du désir masculin formé et cadré par un regard masculin

La notion de *male gaze* a été élaborée par la critique de cinéma féministe Laura Mulvey, dans un article fondateur de 1975 intitulé *Plaisir visuel et cinéma narratif*⁶ dont les conclusions peuvent être étendues à toutes les représentations de personnages féminins, des contes d'autan au cinéma expérimental du XXI^e siècle. Le *male gaze* renvoie au regard que les hommes portent sur les femmes, et plus précisément, à un regard masculin hétérosexuel, et blanc – autrement dit, le regard cumulant de loin le plus de points en termes de pouvoir de domination. Sous ce regard, le corps des femmes est un pur objet de désir – c'est-à-dire, avant tout, que la femme n'est pas un sujet et qu'elle n'est qu'un corps, dont la valeur tient au fait qu'il est désirable pour l'homme qui le regarde. Le pouvoir de la femme est le pouvoir qu'exerce la séduction de son corps. Il s'agit de plus d'un certain type de désirabilité, trouble et dual : si la femme est pur objet de désir, le désir que suscite son corps n'est pas pur, parce que ce corps n'est pas pur, et qu'il est très et potentiellement trop attirant – la violence du désir que suscite le corps de la femme selon cette perspective – la violence du désir de l'homme pour le corps de la femme devrait-on dire dans une perspective féministe – peut donc se transformer en violence de l'homme sur le corps de la femme, et de cela, le corps tentateur de la femme désirable est jugé responsable puisque la désirabilité est considérée comme une propriété du corps féminin et non comme un processus émanant du regard masculin. Le *male gaze* procède alors, implicitement, à toute une série de partage entre différents types de femmes (la sainte, dans ses deux versions de la Mère et de l'infirmière, la victime, la prostituée, et tout type de subtile combinaison de ces archétypes, la prostituée pouvant être autant la tentatrice que la victime), entre différents âges de la femme (de la jeune Vierge et la vieille femme, sage ou acariâtre marâtre frustrée).

Ce type de réduction du « nuancier »⁶ de ce que peut vouloir dire être une femme est par exemple évident dans deux spectacles créés au cours de la saison 2016-2017 par deux compagnies de trentenaires, *La Famille Royale*, du collectif La Meute dirigé par Thierry Jolivet et *Mayday*, de Julie Duclos – preuve que le *male gaze* n'est pas qu'une affaire d'hommes, ni la propriété des anciennes générations. *La Famille Royale* est une adaptation du roman de William T. Vollmann⁷, à qui il reprend une galerie de personnages incluant « la reine des putes », figure de femme puissante, et toutes ses employées, avec lesquelles elle entretient un rapport qui entremêle sororité et exploitation. Comme souvent, les femmes sont peintes comme des victimes et/ou des

complices du *male gaze* et plus largement de la domination masculine, et il en va de même dans *Mayday*, adaptation d'un texte de Dorothée Zumstein⁸. Le spectacle peut se lire comme une tentative pour comprendre comment une charmante petite fille de dix ans peut se transformer en serial killer d'enfants de son âge. La réponse, dans cette œuvre qui semble vouloir revivifier le naturalisme zolien, tient à un implacable déterminisme familial et genré : la petite Mary Bell n'avait aucune échappatoire à son destin, fille d'une mère dépravée et irresponsable dont on nous dévoile peu à peu les circonstances atténuantes : elle fut victime d'inceste avec le grand-père de Mary, qui est donc aussi son père. Et sa grand-mère, pieuse et faible, savait, mais n'a rien dit, n'a rien fait, hormis culpabiliser sa fille. Victimes et/ou complices, la seule façon de briser le cycle de l'aliénation est de devenir meurtrière. Étonnamment⁹, la metteuse en scène Julie Duclos n'estime pas problématique l'absence totale non seulement de figures féminines fortes et positives mais aussi de parcours d'émancipation¹⁰, que ce soit dans ce spectacle ou dans une de ses précédentes créations, *Nos Serments*, adaptée du scénario du film d'Eustache *La Maman et la Putain*. De fait, si le scénario est moins robuste face au reproche de sexisme que le film, ce spectacle pose encore plus problème. Il met en scène une ébauche de ménage à trois, certes, mais qui a pour particularité d'être souhaité par un homme et d'être accepté par deux femmes qui s'en accommodent faute de pouvoir prétendre à ce dont chacune rêve en secret : avoir son homme pour elle seule. À l'heure où une série télévisée comme *Me, she, her*, autoproclamée « première comédie poly-romantique », s'attache à décrire le fonctionnement (difficultés comprises) d'un véritable troupe où le désir circule bien dans tous les sens entre les trois protagonistes, un homme hétérosexuel et deux femmes de fait bisexuelles, force est de constater que la réinvention non sexiste des rapports amoureux est plus visible sur le petit écran que sur la scène, dans des produits culturels *mainstream* à but lucratif et non dans des œuvres créées au sein d'une économie du non rentable dont le financement par la collectivité est légitimé, redisons-le, par sa vocation de transformation sociale et donc, aussi, de transformations des rapports de domination existant dans la société. Or, ces spectacles intériorisent le *male gaze* non pas simplement parce qu'ils représentent des figures de femmes faibles et opprimées, mais parce qu'ils n'ouvrent aucun espace de questionnement des rôles de genre stéréotypés et qu'ils reconduisent les représentations majoritaires au lieu de les déjouer et de donner à voir d'autres figures de femmes et d'autres schémas de relations hommes-femmes possibles. Il est bien sûr d'autres œuvres de théâtre d'aujourd'hui qui prennent à bras-le-corps ces rôles stéréotypés et les donnent à voir pour ce qu'ils sont, des forces d'oppression. Mais elles sont

beaucoup plus rares. C'est le cas par exemple de *La Femme*® *n'existe pas* de Barbara Métais-Chastanier :

la femme® est un objet à usage unique ou répété.
Il existe des versions plus résistantes, lavables ou pouvant être rechargées
On les appelle épouses
L'intérêt de l'usage unique est le moindre coût de production et la réactivation
du désir de consommation
C'est un produit que l'on appelle putain
La femme® est un produit nettoyable
Il en existe en sachet
On les appelle « vierge »
250 S pour se refaire une virginité
La femme® est un objet rapidement suranné
Dieu l'a créée dans une perspective d'obsolescence programmée¹¹

Certain-e-s pourraient questionner l'efficacité d'une stratégie critique si frontale et explicite... qui s'explique sans doute par le besoin de parler haut et fort pour faire entendre la violence du discours sexiste majoritaire, et pour faire sentir combien s'impose la nécessité d'un contre-discours. Celui-ci ne saurait d'ailleurs se contenter d'être verbal, parce que le sexisme passe par des biais multiples et pour certains peu visibles, qui touchent au cadre même de ce qui est donné à voir, et en particulier à la manière de cadrer les corps. La réduction du champ des possibles de ce que signifie être une femme dans les productions culturelles sexistes ne passe pas en effet seulement par la représentation d'un nombre limité de rôles sociaux stéréotypés pour les femmes. Elle passe aussi par une différenciation corollaire des parties du corps des femmes valorisées : le visage ou les mains pour les figures de femmes sacralisées, les jambes, les fesses, les seins pour les femmes considérées en tant qu'objets de désir. En ce sens, le *male gaze* n'est autre que la version non censurée pour les moins de 18 ans de la « production pornographique de masse¹² ». Il repose sur le même type de différenciation hiérarchisée entre les rôles sexuels des hommes et des femmes et donc aussi entre différentes parties du corps des femmes, et entre types physiques et comportementaux, même si, parce qu'il se veut tout public, il est contraint de ne pas afficher aussi explicitement des sources d'excitation du désir masculin que cette industrie qui assume pleinement une typologie reposant sur des stéréotypes sexistes mais aussi racistes, parfois ouvertement misogynes et haineux (« blondes/brunes, blanches/noires-asiatiques..., prudes/salopes, frigides/chaudes-nymphomanes¹³ »). Le *male gaze* émane de fait d'une instance en position de

pouvoir non seulement en tant qu'il s'agit d'un regard masculin mais aussi en tant qu'il est un regard blanc, hétérosexuel, de classe moyenne ou supérieure, mis en position de pouvoir non seulement par les normes hétérosexistes mais aussi par leur combinaison avec d'autres rapports de domination.

Plus soft, moins explicite, le *male gaze* participe lui aussi de ce que Dorlin nomme une « phénoménologie de la domination¹⁴ », « invisible pour qui n'a jamais été interpellé comme "femme" ¹⁵ », et qui repose sur « l'usage licite, collectif et oppressif du corps des femmes, qui détermine ses mouvements, ses gestes, ses perceptions, ses réflexes, ses postures, ses trajets, sa démarche, ses atours, ses émotions, pour en faire des corps constamment chassés¹⁶ ». Bien sûr, les personnages masculins sont eux aussi sexualisés, mais cela leur confère du pouvoir : pouvoir d'agir et de faire, et non simplement le pouvoir passif d'attendre d'être désirée et donc d'être choisie, fût-ce brutalement, fût-ce violemment. Et cette puissance d'agir se transmet du personnage au spectateur, tout comme circule la passivité attachée au corps de la femme sous le *male gaze*, qui opère ainsi à différents niveaux, intra-diégétique et extra-diégétique, impliquant trois regards d'homme qui s'emboîtent : le regard de celui qui filme, celui du personnage hors-cadre regardant ce qui est filmé (*i.e.* le corps d'une femme) et enfin le regard du spectateur (ou de la spectatrice requise d'épouser ce regard) qui regarde le personnage féminin filmé et le personnage masculin regardant ce personnage féminin. Pensée pour l'écran, la notion interroge les représentations culturelles depuis une question d'image et plus précisément de cadrage de l'image. Elle renvoie donc en premier lieu au regard que pose la caméra sur les actrices et les personnages. Le *male gaze* est avant tout la manière dont la caméra caresse le corps d'une actrice, remontant de ses jambes à sa poitrine en passant par ses fesses et ses hanches. Au théâtre, où c'est le spectateur qui zoome à sa guise, et qui achève de cadrer l'image globale qui lui est donnée à voir, il est moins évident de cerner avec certitude le point de vue du metteur en scène ou de la metteuse en scène, et de savoir si le *male gaze* intra-diégétique est redoublé ou au contraire mis à distance sur le plan extra-diégétique dans un geste brechtien, selon une stratégie de retournement du regard prôné par certaines critiques féministes telle Jill Dolan¹⁷.

C'est cette incertitude quant à l'échelle à laquelle se situe le *male gaze*, et donc quant au caractère sexiste ou non de l'œuvre, qui suscite parfois la polémique, comme ce fut le cas pour le spectacle *Le Prince*, adapté du livre de Machiavel par Laurent Gutmann, lors de sa tournée à Lyon en octobre 2015¹⁸. Une pétition soutenue par le site Rébellyon¹⁹ fut de fait envoyée au Théâtre de la Croix-Rousse, protestant contre la « banalisation du sexisme » et de la « culture

du viol » patente, selon les protestataires, dans la façon dont les personnages féminins mais aussi les actrices n'avaient le choix qu'entre trois rôles. Les deux premiers, ceux d'idiote et de victime ont en commun la passivité, tandis que la puissance d'agir associée au troisième a pour prix une hypersexualisation, avec le personnage de l'assistante, mix de vampire et de Domina, toute en dents longues et talons vertigineux. De même, si le spectacle, qui avait pris le parti d'adjoindre au prince trois apprentis despotes plus crétins les uns que les autres, avait pour intérêt de faire jouer le rôle d'un d'entre eux par une femme (l'actrice Maud le Grevellec), seul ce personnage jetait des bonbons à la foule des spectateurs censés incarner le peuple, ou utilisait son sac à main comme une arme (inutile et ridicule) pour blesser ses rivaux. C'est donc bien en tant que femme ou plus exactement en tant que cliché de femme, que ce personnage était donné à voir comme ridicule non seulement aux autres personnages, mais au public. Une autre scène fut violemment critiquée : le viol simulé d'une spectatrice, préalablement insultée par les apprentis tyrans, l'idée étant visiblement d'illustrer par cet acte la violence du rapport de force entre élites politiques et citoyens ordinaires, la femme étant censée ici incarner la faiblesse du citoyen *vs* la force virile et abusive du tyran. Autrement dit, il s'agissait de représenter le viol d'une femme par un homme pour parler d'autre chose. Qu'il soit légitime de parler d'autres formes de violence est indiscutable, en revanche qu'il soit légitime de banaliser la culture du viol, d'en faire un non-sujet en soi, est en revanche plus que discutable. Là encore, le contraste est frappant avec le tact et les précautions à l'œuvre dans la série télévisée *13 Reasons Why*, qui interroge les 13 raisons ayant conduit au suicide une adolescente et dépeint sans fard le sexisme et la violence des rapports sociaux à un âge où s'intériorisent justement les rapports de domination et la hiérarchisation des sexes. Plusieurs viols sont représentés et chaque fois, tant le discours tenu par les personnages sur l'acte que le travail de cadrage de l'image interdisent toute possibilité pour le spectateur de trouver banal ou pire, excitant, l'acte de prédation sexuelle d'un homme sur une femme, ou en l'occurrence d'un jeune homme sur une jeune femme. Contre la culture du *slut-shaming*²⁰, très en vogue chez les adolescent·e·s, et l'imaginaire pro-viol, qui veut notamment que quand une femme ne dit pas non elle dit oui, et que même si elle dit non, elle pense oui, la série participe de la promotion *soft* d'une culture où demander à son partenaire sexuel son consentement est non seulement normal, mais aussi sexy. Il n'est pas anodin que l'équipe se soit entourée de psychologues spécialisé·s auprès d'adolescent·e·s. Quant à Gutmann, il n'est pas indifférent qu'il doute que ses intentions soient toujours bien comprises, y compris par ses collaboratrices, lui qui écrivait

dans un entretien publié en 2007, portant précisément sur la spécificité de la posture de metteur en scène homme, qu'il ne peut travailler en confiance qu'avec des actrices qu'il connaît de longue date, notamment parce qu'il monte des œuvres qui « proposent un regard cruel sur les êtres » et que, quand il « amène une comédienne vers la cruauté [il a] peur qu'elle ne le perçoive comme une forme de machisme de [sa] part²¹ » et qu'elle ne prenne l'indication de jeu « comme un point de vue d'homme sur la femme²² ». S'il craint tant le « malentendu²³ » ou le « jugement²⁴ » des comédiennes, c'est peut-être aussi que ses repères ne sont pas toujours très clairs, quand il estime par exemple que le fait qu'il « ne pousserai[t] jamais²⁵ » une comédienne à se dénuder et qu'il attend de savoir si « elle est prête à y aller²⁶ » est la preuve qu'il est davantage « inhibé²⁷ » avec les actrices qu'avec les acteurs. Il n'est pas indifférent que ce metteur en scène reconnu par l'institution et donc à ce titre membre de jurys de sélection d'autres metteurs en scène, ait pu dire à une collègue qu'elle n'avait été présélectionnée dans une *short-list* pour la direction d'un Centre dramatique national que parce qu'elle était une femme²⁸, l'argument suggérant implicitement que la présélection d'une femme ne pourrait pas devoir à son talent et à sa capacité/volonté de diriger et non seulement d'être désirée. Les partis-pris esthétiques sont le fruit du monde mental du metteur en scène. L'asymétrie du regard porté sur les corps et les personnages masculins et féminins est le signe d'une asymétrie de pouvoir (social, économique, symbolique) entre hommes et femmes, qu'ils soient des êtres fictifs, des acteurs, des spectateurs ou des metteurs en scène. C'est précisément par la combinaison de ces échelles que le *male gaze* cadre si efficacement (ce) qui est désirable, et cadre aussi qui peut décider de qui est désirable, et sur ce point, la responsabilité est partagée entre les metteurs et metteuses en scène, les programmeur.trice.s et les subventionneur.euse.s. Le *male gaze* pénètre l'imagination des spectateurs et participe à leur faire intérioriser et incorporer ces normes, c'est en cela que les industries culturelles sont des outils idéologiques si puissants, et c'est pour cela que le développement d'un *female gaze* est crucial.

Pour un *female gaze* au théâtre

La notion a été récemment théorisée par plusieurs créatrices de séries et journalistes, notamment Maureen Ryan²⁹, Jenny Trout³⁰ et Jill Soloway. Comme le note cette dernière, showrunneuse de *Transparent*³¹ qui se définit par ailleurs comme une activiste féministe³², le *female gaze* ne consiste pas en une simple inversion du *male gaze*. Ce serait trop simple et... peu efficace. L'idée nodale est qu'alors que le *male gaze* ne laisse pas d'espace à un autre

type de désir que celui d'un homme hétérosexuel (blanc) ou à un autre sujet du désir, le *female gaze* est un regard féministe et intersectionnel, qui constitue en ce sens l'un des aspects du contre-regard qui a pu être nommé par d'autres théoriciennes féministes le *non imperial gaze*³³ ou l'*oppositional gaze*³⁴. Le *female gaze* n'est pas le simple opposé du *male gaze*, il est ce qui interroge, critique, décentre et met en question au sens propre le *male gaze*, en tant qu'il est un regard minoritaire et dissensus, par différence avec un regard majoritaire et dominant dont le premier des privilèges est d'aller de soi et donc d'aller sans dire, de ne pas avoir besoin d'être conscient de lui-même. La première qualité du *female gaze* est précisément d'être conscient de lui-même et de son statut et donc de savoir qu'il ne peut que dire quelque chose de différent de la voix et du regard majoritaires, et qu'il ne peut que le dire différemment. Sa force, pour reprendre la formule de Soloway, est d'opérer comme contre-pouvoir fluide à la propagande des privilégiés (« *fluid counter-power against privileged propaganda* »), elle est de dire que tout le monde peut être un sujet de désirs, sexuels mais aussi plus largement existentiels, et que tout le monde peut être un objet de désir, que les critères de désirabilité sont multiples et fluides, et que tout un chacun peut décider quels sont les siens.

Tout comme le *male gaze*, le *female gaze* opère à différents niveaux, l'enjeu clé étant de donner la possibilité à chaque personnage féminin d'être toutes les femmes, d'être n'importe quelle femme et de n'être pas réduite au fait d'être une femme mais d'être considérée comme être humain et comme sujet. Il s'agit de représenter d'autres personnages féminins, aux rôles sociaux et sentimentaux plus variés et complexes (non stéréotypés, donc) et non soumis à l'existence d'un regard masculin pour exister individuellement et collectivement, et il s'agit aussi de représenter la façon dont les relations entre hommes et femmes sont traversées par la question des rapports de domination liés au sexe. Cela a bien sûr des effets sur la représentation de la sexualité. Le *female gaze* implique de représenter d'autres sexualités et d'autres identités sexuelles – c'est tout l'enjeu de *Transparent*, d'ailleurs, qui raconte le parcours personnel, familial et social de Morton/Maura, femme trans (MtoF) professeure de science politique à la retraite. De même, depuis les pionnières *Queer as folk* et *The L World* au tournant des années 2000, jusqu'à *OITNB*, *Transparent* ou *Sense8* aujourd'hui, nombre de séries ont beaucoup œuvré à la visibilisation et même, pourrait-on dire, à la normalisation non normative de personnages incarnant des orientations et des identités sexuelles minoritaires riches et complexes, en les mettant au premier plan. D'autres séries comme *Six Feet Under* et *Grey's anatomy* ont, elles, opté pour

une autre stratégie de normalisation, en mettant au même plan les histoires de ces personnages et celles des personnages cisgenres et hétérosexuels. Il s'agit aussi pour les séries féministes de représenter autrement la sexualité hétérosexuelle en donnant à voir le point de vue des femmes sur le désir, en mettant au centre ce qui était caché. Le *female gaze* est donc émancipateur en tant qu'il est inclusif³⁵ non seulement sur le simple plan intra-diégétique, mais aussi dans la manière de filmer ce qui est habituellement jugé obscène, en montrant d'autres images des femmes et des corps de femmes que celle jugées canoniquement érotiques. C'est par exemple sur ce point qu'a buté la série *Glow* : produite et marrainée par Jenji Kohan, la créatrice d'*Orange is the new black*, la série coche *a priori* toutes les cases d'une bonne série féministe intersectionnelle³⁶, puisqu'elle représente des personnages de femmes d'âges et de corpulence différentes, dont certaines sont racisées, dans des rôles profonds et complexes, et thématise même le poids du *male gaze* et des stéréotypes de genre et leurs effets sur les vies des femmes et notamment les carrières des actrices puisque l'une des protagonistes, Ruth, est une aspirante actrice au début de l'intrigue et que l'émission à laquelle elle va participer, *Glorious Ladies of Wrestling*, repose précisément sur des types ultra précis, « la fêtarde ultra sexy », « la grosse femme noire » etc., comme tente de l'expliquer sans le moindre trouble le producteur de l'émission à Ruth et aux autres *ladies*. Nul doute, alors, que le discours de la série n'est pas celui du personnage, et la réaction des autres personnages n'en est pas le seul indice. Parallèlement, la série montre des relations hommes/femmes ne reposant pas sur les schémas surreprésentés père/fille, épouse/mari, maîtresse/amant, mais sur une relation d'amitié, et ce faisant donne à voir d'autres types de masculinités en mettant en lumière non la puissance sexuelle d'un homme mais son écoute, son attention, sa bienveillance et son empathie, comme lorsque (attention, *spoiler*), Sam, le *coach*, accompagne Ruth se faire avorter – ce qui permet également à la série d'aborder la question de l'avortement, sans la banaliser et sans jugement de valeur, prise de position plus que louable dans une série américaine. Pourtant, la série s'avère ambiguë et son féminisme incertain du fait d'une incohérence entre d'une part le plan intradiégétique (l'histoire et les personnages), et d'autre part le plan extradiégétique. De fait, la façon de filmer reconduit parfois purement et simplement le *male gaze*, quand la caméra laisse dans l'ombre certaines faces sous-représentées de la féminité (le sang menstruel par exemple, évoqué verbalement mais jamais montré comme s'il était honteux) ou quand elle hyper-visibilise et hyper-sexualise les attributs féminins des personnages/actrices correspondants aux canons de beauté dominants. Soloway insiste d'ailleurs sur le fait que

le *female gaze* repose non seulement sur la construction des personnages mais sur la manière de les filmer, notamment avec la technique du « voir/sentir » (« *seeing/filming* »). Elle consiste à filmer les personnages, féminins ou masculins, non pas seulement du dehors mais en essayant de donner à éprouver ce qu'ils éprouvent, notamment quand ils se sentent soumis au *male gaze*. Plusieurs stratégies sont imaginables : mettre le spectateur dans la position d'une femme objet de ce regard prédateur, ou le mettre dans la position d'un personnage masculin regardant une femme, mais en lui faisant éprouver en même temps la violence sexuelle à l'œuvre dans ce regard. Cette façon de filmer s'appuie par ailleurs sur une technique narrative privilégiée, le récit de la façon dont un personnage de femme devient ce que les hommes voient d'elle, en incluant parfois un *twist* vers l'émancipation sous forme de reconstruction d'une image de soi du personnage qui soit indépendante de ce regard. Le *female gaze* est donc toujours aussi un contre-regard qui implique, à un moment ou un autre, et d'une façon ou d'une autre, une adresse de défi du personnage féminin aux personnages masculins et à travers ce personnage, de l'actrice et du réalisateur ou de la réalisatrice aux spectateurs masculins. Cette adresse dit clairement : « je te vois me voir » et pas simplement : « je me sens vue ». Cette transformation de la manière de filmer implique enfin pour le réalisateur ou la réalisatrice une autre manière de tenir la caméra et de se tenir au milieu de l'équipe, Soloway suggérant que le travail sur les représentations au sein de la fiction puisse (et doive), par cohérence, avoir un effet de transformation des rapports de pouvoir sur le plateau.

Si j'ai tant détaillé d'exemples de séries, ce n'est pas seulement parce qu'ils sont nombreux, variés et pourraient avec profit servir de source d'inspiration à des textes et des spectacles de théâtre, c'est aussi parce que ces derniers sont beaucoup plus rares et surtout qu'ils ne bénéficient pas de la même reconnaissance que les spectacles relevant du *male gaze*. Pourquoi ? Certes, il existe des raisons économiques : les séries télévisées sont une industrie culturelle si développée et diversifiée que certains produits peuvent viser un public cible minoritaire et rester rentables, dans le cadre d'un marketing de la « niche »³⁷ que le spectacle vivant français, secteur moins riche et plus restreint, ne pourrait évidemment se permettre. L'argument est toutefois trop court puisque le public de théâtre, critiqué par beaucoup pour son homogénéité sociale et son homologation avec les milieux artistiques, serait tout à fait susceptible d'accueillir positivement une telle diversité, et par ailleurs, il faut dire et redire que si les arts de la scène sont financés par la collectivité c'est au titre de leur capacité non seulement à dire le monde mais à le dire dans des termes qui aident à le transformer, et donner à voir et à entendre des

représentations de ce monde plus inclusives devrait donc, pour lui, aller de soi. Ne pouvant donc répondre à cette question mais simplement l'adresser à qui de droit (pouvoirs publics et communauté professionnelle), je la laisse pendante pour me pencher sur quelques tentatives récentes³⁸ d'œuvres théâtrales relevant du *female gaze* que j'ai commencé à repérer. S'agissant du type de personnages féminins représentés, les artistes semblent aujourd'hui avoir intégré la formule de Soloway : « le *female gaze*, ce n'est pas Angelina Jolie dans *Tomb Rider* ou Sigourney Weaver avec son gros pistolet ». Certes, une œuvre comme *À la racine*³⁹, de Marine Bachelot Nguyen, inclut une figure de femme forte et puissante, Angela, qui tient tête au discours sexiste et patriarcal d'un Freud et au sexisme intériorisé d'une Ève plus passive et soumise que femme libre et désirante. Il faut dire que le nom du personnage lui vient du modèle qu'elle représente sur scène, et de sa fonction de contre-pouvoir et de contre-discours face au judéo-christianisme et à la psychanalyse : la féministe et militante pour les droits civiques afro-américaine Angela Davis. Mais la plupart des pièces créées ces dernières années par les autrices Marine Bachelot Nguyen, Barbara Métais-Chastannier, Magali Mougel et Pauline Peyrade, dont les œuvres ont en commun non seulement de se centrer sur des personnages féminins mais aussi de tenir, explicitement ou non, un discours que l'on peut dire féministe, montrent largement des personnages féminins faibles, aliénés dans leur vie professionnelle et/ou privée. Où est la différence, alors, avec *May Day* ou *La Famille Royale* ? Elle tient au regard porté sur ces personnages et au fait que les œuvres sont focalisées sur eux, sur leurs états intérieurs, et non pas sur leurs corps donnés à voir comme des objets de désir. Elle tient aussi au fait que les œuvres dessinent une trajectoire d'émancipation vis-à-vis du *male gaze*, même si elles n'en montrent que le tout début, qui peut être le sentiment qu'il est impossible de continuer à vivre ainsi, et donnent à voir les causes et les conséquences de cet état (une dépression, un *burn-out* ou un passage à l'acte violent) et donc les effets destructeurs du *male gaze* sur les femmes. Le corps féminin est au centre, mais en tant qu'il est un lieu possible de symptôme. Ainsi de Lilith, la mère qui tue ses enfants pour les protéger de son mari, qui certes n'est pas violent mais qui la dégoûte parce qu'il lui a toujours imposé son désir, à elle qui ne le désirait pas, ou de Leda, renvoyée de son poste d'hôtesse d'accueil parce qu'elle est jugée trop grosse et qui, après avoir perdu beaucoup de kilos et tout appétit de vivre, contemple l'idée de tuer son ancien patron... ou de se tuer, dans deux des pièces du recueil *Guérillères ordinaires* de Magali Mougel⁴⁰ qui peuvent de fait se lire comme un hommage aux thèses de Monique Wittig⁴¹. Le problème de ces personnages est qu'elles n'ont pas de

chambre à soi, que ce soit dans leur maison (le mari de Lilith détruit de fait sa pièce secrète pour faire une véranda), ou en elles-mêmes. Parfois les œuvres montrent une autre étape des trajectoires d'émancipation, comme c'est le cas du personnage dans *POINGS*⁴² de Pauline Peyrade qui, après s'être vautrée longtemps dans une relation masochiste, décide simplement... d'arrêter, et de se relever⁴³, symboliquement et littéralement, le corps étant alors le lieu de la victoire après avoir été celui de la défaite. Cela passe également par des choix de distribution, celui d'une interprète athlétique, la circassienne Justine Berthillot, dont le corps irradie la force physique dans *POINGS*, ou dans *La Place du chien*⁴⁴ de Marine Bachelot Nguyen, par le choix de la comédienne Flora Diguët, tatouée et piercée, plus Ruby Rose⁴⁵ que jeune première, qui a crânement troqué l'*empowerment queer* à même la peau contre la soumission aux canons d'une beauté féminine hétérosexuelle stéréotypée. De même, ce spectacle atteste la volonté de porter à la scène d'autres représentations des sexualités et d'autres discours, qu'il s'agisse de la sexualité hétérosexuelle ou d'autres orientations sexuelles. Les spectacles de Marine Bachelot Nguyen sont sans doute ceux qui vont le plus loin dans cette voie, puisqu'on peut considérer le clitoris comme un des personnages à part entière de *À la racine*. D'après les entretiens que nous avons pu avoir avec les équipes, les spectacles semblent enfin avoir un autre point commun répondant à l'exigence de cohérence à laquelle appelle Soloway : le souhait de mettre en place des relations de travail horizontales et bienveillantes reposant sur la mise en place de procédures de vigilance vis-à-vis des rapports de pouvoir, notamment entre metteur.euse en scène et interprètes, non pas parce que les femmes seraient empathiques par nature mais parce que parfois (pas toujours, mais parfois), l'expérience d'une domination donne l'envie de ne pas la reproduire et même de ne pas en reproduire d'autres, quand l'expérience se transforme en conscience politique puis en action politique. Le *female gaze* passe par la reconnaissance de cette évidence : nous n'écrivons pas la culture autant que nous sommes écrits par elle, mais il est en notre pouvoir de la ré-écrire, à la condition de prendre conscience que cela implique un geste de subversion, de contre-écriture, vis-à-vis des récits dominants, qui passe non seulement dans les discours tenus par les œuvres mais aussi dans et par les façons de les produire. En ce sens, le *female gaze* est, ni plus ni moins, l'une des formes culturelles de la critique sociale. Le théâtre public se devrait donc d'être un de ses lieux d'accueil privilégiés.

Notes

1. Virginie Despentès, « Cette histoire de féminité, c'est de l'arnaque », entretien avec Annick Cojean, *Le Monde*, 9 juillet 2017.
2. Voir Bérénice Hamidi-Kim, « Quand la diversité fait diversion », dans Sylvie Martin-Lahmani et Martial Poirson (dir.), *Quelle diversité culturelle sur les scènes européennes ?*, *Alternatives théâtrales* n° 133, novembre 2017.
3. Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, PUF, 2008, p. 9.
4. Voir notamment Delphine Rivet, « Le *Female gaze* dans les séries, un contre-pouvoir révolutionnaire et nécessaire », article consulté le 13 août 2017 sur le site biiinge.kombini.com à l'adresse : <http://biiinge.kombini.com/series/female-gaze-contre-pouvoir-revolutionnaire-necessaire/>
5. Laura Mulvey, « Visual Pleasure and narrative cinema », *Screen*, Volume 16, Issue 3, 1 October 1975, p. 6-18. Article traduit partiellement dans Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud (dir.), *Vingt ans de théorie féministe sur le cinéma*, *CinémaAction* n° 57, 1993, p. 17-23 puis en version intégrale : « Plaisir visuel et cinéma narratif, traduction Gabrielle Hardy, *Débordements*, 20 février 2012, article consulté en ligne le 31 août 2017 à l'adresse : <http://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>.
6. Sur cette notion de « nuancier » on pourra lire Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, traduction Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2009.
7. William T. Vollmann, *La Famille Royale*, Babel, Actes Sud, 2004 (Penguin Putnam, 2000).
8. Dorothee Zumstein, *Mayday*, Quartett, 2017.
9. Le fait est d'autant plus étonnant que la metteuse en scène est consciente des stéréotypes de genre quand elle s'insurge, à raison, contre le fait que ses spectacles soient souvent jugés par la critique et les programmeurs « jolis » ou « délicats » quand ceux de ses collègues masculins sont bien plus facilement qualifiés d'« œuvre puissante », ou « forte ». Source : entretien avec Julie Duclos, dans le cadre du cours magistral « Processus de création » du master 1 d'arts du spectacle de l'université Lyon 2, théâtre des Célestins, Lyon, 24 mars 2017.
10. Même source.
11. Barbara Métais-Chastanier, *La Femme® n'existe pas*, Publicnet, 2018.
12. Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, op. cit., p. 142.
13. *Ibid.*, p. 144.
14. *Ibid.*, p. 75.
15. *Ibidem*.
16. *Ibidem*.
17. Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1988.
18. Je remercie Emma Mérabet, étudiante de master 2 à l'ENS Lyon, d'avoir attiré mon attention sur cette polémique.
19. Appel à boycott : au théâtre de la Croix-Rousse, Le Prince de Machiavel banalise le sexisme et l'homophobie », Rébellyon, article publié le 13 octobre 2015, consulté le 14 août 2017 à l'adresse : <https://rebellyon.info/Appel-a-boycott-au-theatre-de-la-Croix>

20. Cette expression conceptualisée par les féministes nord-américaines dénonce toutes les stratégies individuelles et collectives visant à culpabiliser et à stigmatiser les femmes dont l'aspect physique (attitudes, gestuelle, vêtements, maquillage, etc.) ou le comportement (du nombre de partenaires sexuels au fait d'avorter) sont jugés, selon un point de vue patriarcal et conservateur, sexuellement provocants, excessifs ou anormaux. Le présupposé est que le sexe est dégradant pour les femmes et qu'elles sont responsables des violences sexuelles dont elles sont victimes, du harcèlement sexuel verbal jusqu'au viol. L'expression cible les injonctions contradictoires auxquelles sont soumises les femmes à partir de l'adolescence, c'est-à-dire l'âge où elles deviennent sexuellement actives, entre devoir d'être sexy, interdiction d'être une « salope » (*slut*), et nécessité d'accepter d'être une victime potentielle du désir qu'elles suscitent, et le « double standard sexuel » entre les hommes et les femmes. Voir notamment Leora Tanenbaum, *Growing up female with a bad reputation*, Harper Collins, 2000.
21. Laurent Gutmann, « Mettre en scène en tant qu'homme », *Outrescènes* n° 9, 2007, p. 111.
22. *Ibid.*, p. 112.
23. *Ibidem.*
24. *Ibidem.*
25. *Ibidem.*
26. *Ibidem.*
27. *Ibidem.*
28. Source : Claire Thibaut, table-ronde « Construire l'égalité », États Généraux de l'Égalité h/f dans le spectacle vivant, Théâtre des Célestins, Lyon, 17 octobre 2016.
29. Maureen Ryan, « *Outlander*, the Wedding episode and TV sexual revolution », *Huffington Post*, 29 septembre 2014.
30. Jenny Trout, « *Outlander* and The Female Gaze: Why Women Are Watching », *Huffington Post*, 22 novembre 2014.
31. Voir aussi Iris Brey, *Sex and the series. Sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, Libellus, 2016.
32. Jill Soloway, master class donnée dans le cadre du TIFF (Toronto International Film Festival) le 11 septembre 2016, vidéo visible en ligne sur Youtube à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>. Sauf mention contraire, toutes les analyses suivantes du *female gaze* s'appuieront sur cette référence.
33. E. Ann Kaplan, *Looking for the other. Feminism, film and the imperial gaze*, New York, Routledge, 1997.
34. Bell Hooks, « The Oppositional Gaze: Black Female Spectator », dans Amelia Jones (eds.), *The Feminism and Visual Cultural Reader*, New York, Routledge, 2003, p. 94-105.
35. Source : Delphine Rivet, « Le *Female gaze* dans les séries », *loc. cit.*
36. Iris Brey, « Pourquoi la série *Glow*, mêlant catch et féminisme, est plutôt décevante », *Les Inrocks*, 30 juin 2017.
37. Certains activistes LGBTQ regrettent d'ailleurs ce qu'ils considèrent comme une forme d'appropriation par la culture *mainstream*, réactivant un vieux débat sur la crainte de la récupération de cette lutte à des fins de marketing. Voir Jacques Gabriel, « Les tristes gays des auteurs américains et anglais », dans *Masques* 11, novembre 1981, p. 152.

38. Mon choix de focaliser mon attention sur des exemples contemporains ne signifie évidemment pas que ces démarches seraient les premières, comme en témoignent les textes des pionnières Louise Michel, Véra Starkoff, Madeleine Pelletier, ou Marie Lenéru. Je remercie Raphaëlle Doyon d'avoir attiré mon attention sur ce point.
39. Marine Bachelot Nguyen, *À la racine*, spectacle créé en 2011 au festival Mettre en Scène à Rennes.
40. Magali Mougel, *Guérillères ordinaires*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, Les Matelles, 2013.
41. Le titre du recueil est emprunté à Monique Wittig, *Les Guérillères*, Paris, Minuit, 1969.
42. Pauline Peyrade, *POINGS*, inédit, à paraître aux Solitaires Intempestifs. Une partie du texte, « -EST », a été jouée dans le cadre du Sujet à vif, Festival d'Avignon 2015.
43. Voir aussi Bérénice Hamidi-Kim, « Pauline Peyrade, Portrait(s) de femme(s). Politiques du désir », *Parages* n° 2, Besançon, TNS/Solitaires intempestifs, 2017, p. 83-93.
44. Marine Bachelot Nguyen, *La Place du chien*, Rennes, Éditions des Deux Corps, 2014. Le spectacle a été créé en 2014 à la Maison du Théâtre à Brest.
45. Connue pour son rôle dans la saison 3 de *Orange is the New Black*, la comédienne et mannequin a d'ailleurs rendu publiques au printemps 2017 les raisons de son choix de se débarrasser d'une partie de ses très nombreux tatouages, critiquant ainsi implicitement l'industrie hollywoodienne : elle explique qu'ils entravaient sa carrière d'actrice, de nombreux rôles féminins *mainstream* lui étant interdits, les directeurs de casting, producteurs et réalisateurs la cantonnant dans des personnages « *badass* » et hors-la-loi.